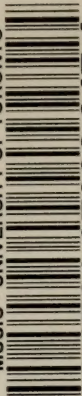


MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07206 247 4







UNIVERSITY OF TORONTO

49,287

EDWARD JOHNSON  
MUSIC LIBRARY







*Jean Hewitt*

# Grundlagen

des

# Linearen Kontrapunkts

## Einführung in Stil und Technik

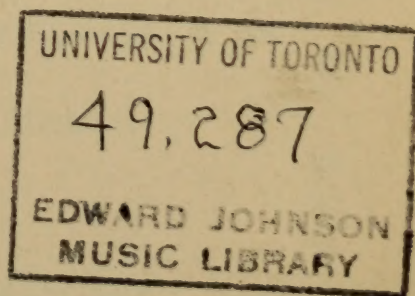
von

### Bach's melodischer Polyphonie

von

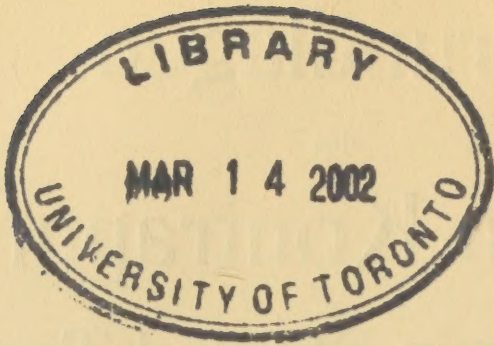
### Dr. Ernst Kurth

Privatdozent für Musikwissen-  
schaft an der Universität Bern



Bern  
Akademische Buchhandlung von Max Drechsel  
1917







# Inhaltsverzeichnis.

---

	Seite
Vorwort . . . . .	IX

## I. Abschnitt.

### Grundlagen der Melodik.

---

#### I. Kapitel: Die melodische Energie.

Einführung; die Aktivität des melodischen Vorgangs . . . . .	1
Urvorgang und Erscheinungsform in der Melodik . . . . .	4
Spannungsenergien und klangliche Erscheinungen in der Musik . . . . .	6
Die „kinetische Energie“ der Melodietöne. Melodische „Dynamik“ . . . . .	9
Unterscheidung von kinetischem und rhythmischem Impuls . . . . .	12
Der genetische Vorgang im Melodischen. Die Einheit des Linienzuges als Primärererscheinung gegenüber den Einzeltönen . . . . .	14
Die harmonische Organisierung in ihrem Verhältnis zur Linienbewegung	17
Zerstörung des Linienbegriffs durch harmonisch-genetische Erklärung . . .	19
Die „Bewegungsphase“ als melodischer Einheitsbegriff . . . . .	21
Das Motiv als Bewegungsphase . . . . .	24
Allgemeines über Intervallfortschreitungen . . . . .	25
Sinnfälligeres Vordringen des Bewegungsausdrucks in Einzelercheinungen;	
a) Der „Doppelschlag“ . . . . .	26
b) Graphische Andeutungen eines linearen Bewegungszuges . . . . .	28
c) Die Spannung des Vibrato. Verzierungen . . . . .	29
d) Beeinflussungen des musikalischen Hörens durch den Bewegungs- impuls . . . . .	31
Die Gesamtheit der äusseren Erscheinungen und Steigerungen in der Melodik als Ausdruck der inneren Dynamik . . . . .	32

#### II. Kapitel: Raum und Materie in den Klängen.

Ursprung der Raumvorstellungen in der Musik . . . . .	34
Objektivierung der Töne. „Materie“. „Form“. . . . .	35
Masse-Empfindungen in Tönen und Klängen . . . . .	37

#### III. Kapitel: Die Spannungsentwicklung in der                     melodischen Erformung.

Die Durskala . . . . .	39
Leittonspannung . . . . .	40



	Seite
Dynamik der Skalen . . . . .	42
Allgemeines über melodische Spannwirkungen in der Polyphonie . . . .	44
Melodische Dissonanz . . . . .	46
Spannkraft der Linieneinheit. Chromatik . . . . .	49

#### IV. Kapitel: Bewegungsenergie und Rhythmus.

Bewegungsempfindung als Ursprung des Rhythmus . . . . .	51
Kinetische und rhythmische Energie in der Melodik . . . . .	53
Der Charakter der rhythmischen Akzente . . . . .	55

#### V. Kapitel: Einstellung zur musikalischen Satztechnik.

Der Grundzug kontrapunktischer Satzanlage . . . . .	58
Die harmonische Kohäsionswirkung . . . . .	62
Ineinandergreifen gegensätzlicher Momente . . . . .	66

#### VI. Kapitel: Die Energieverhältnisse in der Harmonik.

##### Die Akkordspannung.

Begriff der „potentiellen Energie“ . . . . .	68
Verschmelzung der Spannungen . . . . .	70
Einzelheiten als Belege . . . . .	71
Die Akkorde als Träger von Energien . . . . .	72
Die Dominantspannung . . . . .	75
Die unterdominantische Entwicklungstendenz der Durtonalität. Bewegungs- dynamik als deren Ursprung. „Tonale Anfangsenergie“ . . . . .	77
Die Energie der Terz . . . . .	80
Das Dur - Moll - Problem . . . . .	81
Dur und Moll als Spannungsgegensätze . . . . .	83
Die Spannkraft der Akkorddissonanzen . . . . .	88
Die Dissonanz der Quart. Die „Grundton“-Empfindung . . . . .	91
Die Raumdarstellungsversuche Mayrhofer's . . . . .	93

## II. Abschnitt.

### Das Problem des Kontrapunkts.

#### I. Kapitel: Ausprägung der linearen Satzanlage.

Zusammenfassung der Grundzüge . . . . .	97
„Kontrapunktisch“ und „paralinear“ . . . . .	99

#### II. Kapitel: Das System von Fux in seiner Stellung gegenüber dem Problem.

Die methodische Anlage . . . . .	103
Vertikale und lineare Momente . . . . .	106
Zerstörung der latenten linearen Tendenzen durch die Durchführung . .	109



<b>III. Kapitel: Historische Entwicklung des Problems.</b>	<b>Seite</b>
Anfänge der Mehrstimmigkeit. Ursprung des Widerspruchs im Begriff „Kontrapunkt“ . . . . .	117
Die Niederländer und die Vorentwicklung der harmonischen Schreibweise	121
Der Generalbass. Differenzierung von Harmonik und Kontrapunktik . .	124
Spiegelung des historischen Uebergangs in den Systemgrundlagen von Fux	127
Das System als Unterrichtsgrundlage . . . . .	130
<b>IV. Kapitel: Der Entwicklungszug seit Fux.</b>	
Innerer Uebergang der kontrapunktischen zur harmonischen Theorie innerhalb des alten Systems . . . . .	132
Die Methode der rein harmonischen Fundierung des Kontrapunkts . .	137
Die Stellung der Methode gegenüber dem Problem. . . . .	139
Schlussfolgerung. Grundsätzliche Einstellung zur Theorie des Kontrapunkts	141

### III. Abschnitt. **Bachs melodischer Stil.**

#### *I. Teil: Allgemeine Stilgrundlagen.*

<b>I. Kapitel: Gegensätzliche Grundzüge des polyphonen und des klassischen Melodiestiles.</b>	<b>147</b>
Das Wesen der rhythmisch-symmetrischen Melodiestructur . . . . .	149
Die ungebundene Bewegungsentwicklung als melodisches Formprinzip der Polyphonie . . . . .	152
Die melodischen Stilgegensätze in verschiedener Intensität der Rhythmusempfindung begründet . . . . .	155
Marsch und Tanz als Wurzeln des rhythmisch-symmetrischen Melodieprinzips . . . . .	158
Historische Vorformen der melodischen Stilgegensätze . . . . .	159
<b>II. Kapitel: Zusammenhang von Melodiestil und Satztechnik.</b>	
Gegensätze hinsichtlich der Intensität des Harmonischen . . . . .	164
Verschiedenheit im Wechsel des Harmonischen . . . . .	168
Die Melodiestructur in ihrer Einwirkung auf homophone oder polyphone Satzstruktur. . . . .	169
<b>III. Kapitel: Die gegensätzlichen Melodiestile im Zusammenhang mit den allgemeinsten Kunstgrundlagen.</b>	
Polyphonie und Klassizismus . . . . .	172
Die technischen Merkmale als Ausdruck gegensätzlicher Grundzüge im gesamten Kunstempfinden. Die mehrstimmige Anlage. . . . .	175



	Seite
Die melodische Technik als Ausdruck der gleichen Gegensatzrichtungen	178
Die Verschiedenheit im künstlerischen Ausdruck der Melodik . . . . .	182

#### IV. Kapitel: Zur Rhythmik der Bach'schen Linie.

Höhepunkte der Linienentwicklung in ihrem Verhältnis zur Rhythmik .	186
Charakter der Linienbetonungen . . . . .	190
Die Dynamik der Pausen . . . . .	192
Einstellung zu stilistischen Uebergangserscheinungen bei Bach . . . .	196

### II. Teil: *Technische Eigentümlichkeiten.*

#### V. Kapitel: Formale Entwicklungsgrundzüge.

Gruppenbildung und fließender Uebergang als gegensätzliche Prinzipie .	201
Die thematische Bewegung als Formenergie . . . . .	205
Formal-technische Erscheinungen im Thema des polyphonen Stils . .	220

#### VI. Kapitel: Die melodische Fortspinnungstechnik im polyphonen Stil.

Auswirkung der thematischen Energie in der unmittelbaren Weiterspinnung.	
Bewegungsempfindung und Formgefühl in der Linienentwicklung .	224
Das Auftreten von Sequenzen im Laufe der Fortspinnung . . . . .	230
Die thematisch-motivische Technik in der melodischen Fortspinnung . .	233
Die motivische Zerkleinerungs-Technik Beethovens als Konsequenz aus dem klassischen Melodieprinzip . . . . .	236
Technik des thematischen Uebergangs in der Fortspinnung und ihr Zu- sammenhang mit dem Liniensstil der Polyphonie . . . . .	242

#### VII. Kapitel: Die Entwicklung zu linearen Steigerungen.

Die äussere Formanlage des polyphonen Stils im Prinzip der Steigerungen begründet . . . . .	249
Melodische Steigerung; Anlage der Kurvenentwicklungen . . . . .	251
Rhythmische, dynamische und chromatische Steigerungserscheinungen .	253
Wachstum der Kurven und Intervallbewegungen als Steigerungserscheinung	254
Formale Gleichgewichtserscheinungen in der Fortspinnung . . . . .	256

#### VIII. Kapitel: Die Polyphonie der einstimmigen Linie.

Füllwirkungen und technische Mittel zur Erhöhung der melodischen Spannkraft in der einstimmigen Linie . . . . .	262
Andeutungen einer Mehrstimmigkeit in der einzelnen Linie . . . . .	272
Weitere Eigentümlichkeiten der scheinpolyphonen Technik; Mehrstimmig- keits-Andeutungen in Sequenzen . . . . .	283
Rundung von Scheinstimmen über akkordliche Umrisse . . . . .	286
Andeutung von Harmonie-Basstimmen in der einstimmigen Linie . . .	289
Selbständige motivische und melodische Bildungen in den Scheinstimmen	292
Andeutung von Orgelpunktstimmen in der einstimmigen Linie . . . .	294



	Seite
Reichtum der Scheinpolyphonie in Bachs melodischen Linien . . . . .	302
Die einstimmigen Zwischenspiele aus der C-Dur-Fuge für Violine . . . . .	312
Die Scheinstimmen im Zusammenhang mit der tonalen Gesamtanlage . . . . .	321
Entwicklung und Abklingen der Scheinstimmen . . . . .	327
Ineinanderwirken von Scheinstimmen und Realstimme . . . . .	333

#### IV. Abschnitt.

### Die polyphone Satzanlage.

<b>I. Kapitel: Die Bewegungsverhältnisse innerhalb der Mehrstimmigkeit.</b>	<b>349</b>
Die komplementär-rhythmische Anlage . . . . .	351
Differenzierung der Linienbewegung . . . . .	357
Durchkreuzung der Höhepunkte und Steigerungen . . . . .	361
<b>II. Kapitel: Ineinandergreifen linearer Spannungen und klanglicher Dissonanzbildungen.</b>	
Schärfung der melodischen Höhepunktswenden . . . . .	373
Einfluss der Bewegungsdynamik auf die Zusammenklangsverhältnisse . . . . .	381
<b>III. Kapitel: Steigerungerscheinungen in der linearen Mehrstimmigkeit.</b>	
Zunahme der Klangfülle und Bewegungsverdichtung . . . . .	394
Zur Technik der steigenden Satzbelebung . . . . .	396
Lineare Steigerung innerhalb der mehrstimmigen Anlage . . . . .	402
<b>IV. Kapitel: Thematische Verdichtung und Auflösung als Formkriterien der Mehrstimmigkeit.</b>	
Die Entwicklung der Durchführungspartien und Zwischenspiele . . . . .	407
Der thematische Auflösungsprozess in der Melodik der Zwischenspiele . . . . .	415
Die Auflösung zu ansteigenden und zu fallenden Motivbildungen . . . . .	418
Auflösung in die Schwebebewegung . . . . .	423
Die Verallgemeinerung der Bewegungszüge im Zwischenspiel . . . . .	427

#### V. Abschnitt.

### Technik der Linienverknüpfung.

<b>I. Kapitel: Die kontrapunktische Technik als Negativ der harmonischen Technik.</b>	
Die Satzentwicklungen als Gegensätze . . . . .	433
Einstellung zu der tonalen Entwicklung und den harmonischen Erscheinungen im Kontrapunkt . . . . .	436

	Seite
Zusammenklangs-Unebenheiten zwischen den Linienzügen; parallele Dissonanzen und Stimmeneintritt in leere Klänge . . . . .	440
Allgemeinste Zusammenklangsverhältnisse bei der zweistimmigen Linienverknüpfung . . . . .	446

## II. Kapitel: Zur Technik der Zweistimmigkeit.

Ueberwindung der Satzunebenheiten durch bestimmte harmonische Verhältnisse zwischen den Zusammenklängen . . . . .	452
a) Ergänzungen zum gleichen Akkord . . . . .	452
b) Ergänzungen zum Verhältnis von Tonika und Parallele . . . . .	455
c) Ergänzungen zum Verhältnis von Tonika und Dominante . . . . .	458
Ueberwindung der Satzunebenheiten durch Leittonspannung und Chromatik	463
Ueberwindung der Satzunebenheiten durch motivische Energie der Linien .	471
Ueberwindung der Satzunebenheiten durch Annäherung an Seitenbewegung	483
Einfluss von Scheinstimmen auf die Technik der Zusammenklänge . . .	489
Ueberwindung der Satzunebenheiten durch Linienrundung zu akkordlichen Konturen . . . . .	491
Zusammenfassung der Gesichtspunkte . . . . .	494
Zur Frage der Dissonanzen und der Quart . . . . .	502

## III. Kapitel: Uebergang zur Mehrstimmigkeit. 510

Technik der Bewegungsverteilung . . . . .	511
Die Entwicklung der Zusammenklangstechnik . . . . .	519
Zur Spezialtechnik der kontrapunktischen Feinmechanik . . . . .	521

Druckfehlerberichtigung . . . . .	526
-----------------------------------	-----



## Vorwort.

---

Der Fortschritt der Musiktheorie in den letzten Jahrzehnten konzentrierte sich nahezu ausschliesslich auf das Gebiet der Harmonik, während die Kontrapunktlehre im Grossen und Ganzen auf einem Stand verharrte, der sich nicht wesentlich von der veralteten Methode des 18. Jahrhunderts unterscheidet. Zum Teil liegt dies auch an der unverkennbaren Tendenz, die Technik des Kontrapunkts immer mehr vom Boden der Harmonielehre aus zu gewinnen, und mit dem grossen Fortschritt, welcher in der stets stärker betonten harmonisch-tonalen Durchbildung aller kontrapunktischen Schreibweise liegt, paarte sich der Irrweg, deren eigentlichen Grundzug, eine melodisch gerichtete mehrstimmige Anlage, aus dem Auge zu verlieren. Wenn die vorliegende Arbeit aus dem Grundgedanken, in die Kontrapunktik von der Linie als Einheit und Urgebilde aus einzudringen, die Materie in einer von der gewohnten Kontrapunktlehre abweichenden Art durchführt, so kann eine Rechtfertigung hierfür an dieser Stelle unterbleiben, da sie eingehend im Laufe des Buches erfolgt.

Das Studium des Kontrapunkts ist von dem des Bach'schen Stiles nicht zu trennen; die hier zur Grundlage genommene Darstellung ist aus der Praxis einer Unterrichtsweise des Verfassers entstanden, bei welcher davon ausgegangen war, das Wesen der linear - polyphonen Technik unmittelbar aus der Anschauung der Werke Bach's zu abstrahieren und so den Kontrapunkt aus seiner reinsten und eigentlichsten Quelle zu schöpfen.

Andrerseits stützte sich aber die Entstehung dieser Darstellung bereits auf bestimmte theoretische Grundlagen, insbesondere eine Theorie der melodischen Linie, wie sie, wenn auch in allgemeineren Zügen und in einer mehr auf die Harmonik gerichteten Entwicklung, schon eine meiner älteren Arbeiten („Die Voraussetzungen der

theoretischen Harmonik“, Bern, Verlag Max Drechsel, 1913) enthält. So war es auch geboten, der praktischen Durchführung der Kontrapunktlehre eine breitere theoretische Fundierung voranzustellen, welche von der Theorie der Melodik ausgehend die Vorbegriffe, auf denen die weitere Darstellung beruht, bis auf Grund und Wurzeln zu durchdringen strebt, um hiebei das Einspielen der melodischen Dynamik in die Erscheinungen, mit denen die Musiktheorie operiert, zu verfolgen, teilweise bis in alltägliche Begriffe der Harmonielehre; daher waren aus meiner erwähnten früheren Arbeit einige Einzelheiten zu wiederholen, soweit an sie auch hier anzuknüpfen ist.

So ergab sich die Notwendigkeit, das eigentliche Gebiet der kontrapunktischen Technik nach zwei Seiten zu erweitern; einmal zu den Wurzeln der theoretischen Erscheinungen tiefer zurückzugreifen und andererseits den Zusammenhang technischer mit stilistischen Eigentümlichkeiten und den allgemeineren Kunstgrundlagen der polyphonen Epoche festzuhalten. Hier wie dort sind es vornehmlich die psychologischen Voraussetzungen, nach welchen eine Vertiefung der Erscheinungen geboten war, sollte zugleich die alte Kunst der Linienpolyphonie, die wunderbarste und immateriellste aller Ausdrucksformen, die menschliches Sinnen und Empfinden ertastet hat, in umfassenderen Zusammenhängen geistiger Ausdruckserscheinungen verankert werden.

Ich habe es möglichst vermieden, in Polemik einzutreten und nur an vereinzelten Punkten den Gegensatz zu anderen Anschauungen berührt, wo diese missverständlich hereingezogen werden könnten und gegen die eigenen Ausführungen abzugrenzen waren. Dass ich hiebei namentlich Hugo Riemann öfter erwähnen musste, ergibt sich aus der überragenden Bedeutung dieses Forschers, die auf keinem Gebiet der Musikwissenschaft übergangen werden kann; wenn ich daher auch in diesem Buche mehrfach (besonders hinsichtlich der Grundlagen der Harmonik) in Gegensatz zu Riemanns Lehre trete und auf Irrwege weise, die im Einzelnen auch dieser gewaltige Bahnbrecher eingeschlagen hat, so möchte ich mich an dieser Stelle auf das Entschiedenste gegen den (seinerzeit von einigen Seiten erhobenen) Vorwurf einer mangelnden Hochachtung vor der Lebensarbeit oder einer Verkennung der ungeheuren Errungenschaften verwahren, welche die Musikwissenschaft Riemann zu danken hat.

Die Festlegung auf ein bestimmtes Stilgebiet scheint mir gerade für den Unterricht eine wesentliche Grundlage zu sein. Will auch



damit nichts weniger als die Absicht ausgesprochen sein, die Entwicklung eigenen produktiven Arbeitens bei Lernenden anstatt zu freier individueller Entfaltung in einen bestimmten Stil einzuzwängen, so ist doch erfahrungsgemäss gerade unter dem Einfluss des in tausend Richtungen und Tastversuche zersplitterten heutigen Musiklebens das Einströmen verschiedenartigster, ungeordnet ineinanderspielender Stilmomente in die ersten Studien und produktiven Schülerarbeiten eines der schwersten Hemmnisse gedeihlicher Entwicklung und des Weges zur Gewinnung sowie zur Vertiefung der eigenen Persönlichkeit in der Kunst, dem letzten Ziel, das jede Pädagogik sich setzen kann; andererseits gibt es keinen vollkräftigeren Nährboden als Bachs Kunst und Persönlichkeit, deren umfassender Geist die Quelle der reichstverschiedenen und unabgrenzbarer Entwicklungsmöglichkeiten in sich schliesst. Wenn ich daher der Einführung in Bachs Stil in Verquickung mit der Einführung in seine Technik einen verhältnismässig breiten Raum gewidmet habe, so hoffe ich, dass dies gerade von Seiten der Pädagogen Billigung finden wird. Insbesondere scheint mir aber für den Unterricht im Kontrapunkt das Ausgehen von stillosen, rein technischen Musterbeispielen, die für das Niveau der Lernenden konstruiert und bemessen sein wollen, einer der grössten Misstände in den gebräuchlichen Lehrbüchern zu sein, zugleich auch ohne allen Zweifel eine Unterschätzung der freieren, grosszügigeren Entwicklungsmöglichkeit, die auf der Stufe des Kontrapunktstudiums schon durchschnittlich Begabten entspricht. Aus diesem Grunde hielt ich durchgängig daran fest, an Stelle der üblichen, für den jeweiligen Unterrichtsstand zugeschnittenen Musterbeispiele Vorbilder der höchsten künstlerischen Reife, Bruchstücke aus Bachs Werken, den einzelnen technischen Erscheinungen als Belege beizubringen. Durch das dankenswerte Entgegenkommen meines Verlegers konnte ihrer eine grosse Anzahl zur Förderung und Illustrierung der theoretischen Ausführungen aufgenommen werden.

So möchte diese Arbeit, wenn sich mithin auch andere Masse und Anlage als für ein Lehrbuch in Lektionen und Paragraphen ergeben mussten, dennoch vornehmlich für den Unterricht die Entwicklung einer Kontrapunktlehre darstellen, wie sie einer freier beherrschenden, in Einzelheiten je nach dem individuellen Unterricht variablen Gestaltung des Stoffes durch den Lehrer als Grundlage dienen mag. Insbesondere hoffe ich aber auch solchen Musikstudierenden,

die sich (die Beherrschung der Harmonielehre oder wenigstens ihrer Grundbegriffe vorausgesetzt) autodidaktisch Technik und Stil des Kontrapunkts zu eigen machen wollen, den Weg zu einem selbständigen Eindringen auf breiterer Basis zu weisen.

*Bern*, im Juli 1916.





## Erster Abschnitt.

---

# Grundlagen der Melodik.

---

## Erstes Kapitel.

### Die melodische Energie.

#### *Einführung; die Aktivität des melodischen Vorgangs.*

**M**elodie ist Bewegung. Es ist verfehlt, nur die akustisch-klanglichen Erscheinungen, das Tönen und die Töne selbst mit all ihren latenten harmonischen Beziehungen als die wesentlichsten und die eigentlich bedeutsamen Momente des Melodischen herauszugreifen, ohne auf Zusammenhänge mit Empfindungen eines Kräftevorgangs zwischen den Tönen zu achten. Mit ihnen ist das melodische Fortschreiten über die verschiedenen Tonhöhen hinweg untrennbar und ursprünglich verknüpft.

Auf bewegtes Geschehen deutet schon die psychologisch oft sehr feinsinnig nach den richtigen Wegen weisende Sprache, indem sie auf Ausdrücke wie „melodisches Fortschreiten“ hintastet, oder auf Redeweisen wie melodischer „Lauf“, „Gang“, „Fluss“, „Schwung“, „Sprünge“, „Entwicklung“ u. a.; auch die meisten auf melodische Gestaltung bezüglichen Begriffe, sogar Bezeichnungen für grösser entwickelte Formbegriffe in melodisch angelegter Satztechnik, wie z. B. „Fuga“, enthalten einen Einschlag von Bewegung, die mit dem melodischen Verlauf verknüpft ist. Fast alle Ausdrücke, die das Melodische betreffen, spiegeln die in ihm liegende Verquickung von klanglichen und Bewegungs-Empfindungen wieder, sowie die Anschauung von Vorgängen im Raum und von einer Art greifbarem Geschehen bei der in Gestaltung und Fluss befindlichen melodischen Verarbeitung.

Diese Empfindungsverknüpfungen geben den Schlüssel für das Eindringen in das Wesen der melodischen Linie und ihre für die

Musiktheorie bedeutsamen Triebkräfte. Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen (ob nun in primitivem oder in tonalem, d. h. im Sinne der harmonischen Logik bereits organisiertem Zusammenhang), sondern das Moment des Uebergangs zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Uebergang ist Bewegung. Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie. Das äussert sich schon darin, dass wir auch einen melodischen Zusammenhang gar nicht als einen aus lauter einzelnen, der Reihe nach vom Gehör aufgenommenen Tönen sich summierenden Eindruck, sondern als linear verlaufenden, geschlossenen Zusammenhang aufnehmen. Das Wesentliche ist die Empfindung der Verbindung der Töne und die Art dieser in unserem Empfinden vorliegenden Verbindung der Töne ist durch jene Kraft bestimmt, welche die Erscheinung des Melodischen überhaupt gründet.

Wollte man daher den im Sprachgebrauch schon einer geometrischen Anschauung entnommenen Ausdruck „melodische Linie“ in die wirklich vorliegenden Verhältnisse zurück übertragen, so hätte man nicht in Anwendung rein zeitlicher Begriffe von einer „Tonfolge“ zu sprechen, sondern besser von dem „Treiben“ oder dem „Zug“, um die immanente Bewegungsempfindung, den lebendigen Willen im Melodischen, herauszufassen. Das Melodische ist musikalisch erst voll empfunden, sobald man in ihm nicht Vorhandenes, sondern immer Werdendes, bewegte Entwicklung verspürt. Statt von dem ruhenden Simultan-Bild der Niederschrift, wie es das Auge überblickt, ist von der Kraftströmung auszugehen, welche als eine bestimmte psychische Regung den Gesamtzug der Linie durchwirkt. Auch bei der üblichen Definition des Melodischen als einer zeitlichen Aufeinanderfolge von Tönen liegt der Mangel darin, dass sie nicht jene Aktivität herausfasst, die den Begriffen: melodisches Hören, melodisches Empfinden u. s. w. zugrunde liegt. Der Vorgang ausser uns beim Ertönen einer Melodie ist nichts anderes als die zeitliche Folge von Tönen, was wir hingegen im musikalischen Sinne als das Melodische bezeichnen, ist ein Spannungsvorgang in uns. Der Empfindungsinhalt ist erst ein Geschehen in der Folge. Bei Anklammerung an die Niederschrift gelangt man zudem leicht dahin, die in Notenköpfe zerrissene Linie nicht mehr genügend als übergehenden und fliessenden Zusammenhang zu empfinden; das Bild der einzelnen Notenköpfe fördert im Musikbewusstsein stark und zum Nachteil



des wirklich darzustellenden Gehalts im Melodischen die Lösung der Linie in ihre einzelnen Töne.

Andrerseits kennzeichnet aber aus diesem Grunde gerade der Ausdruck „Linie“, wenn er auch aus der Uebertragung auf räumliche Anschauung hervorging, besonders treffend das Wesen der melodischen Bewegung, weil er das Moment des Geschlossenen, des Kontinuums, heraushebt und plastisch vor Augen führt. Und auf der Kraft, welche den Zusammenhang zwischen den einzelnen Tönen herstellt, sie zu Komplexen zusammenrafft, zum Gesamtbild einer Reihe schliesst, beruht die Melodik.

Wir „hören“ nicht bloss eine melodische Linie, sondern wir erleben auch als den eigentlichsten und tiefsten melodischen Impuls den Zug bewegender Kraft in ihr. Und bleibt uns auch die Bewegungsempfindung durch die unmittelbarere Wirkung und die Intensität des sinnlichen Klangreizes der Melodietöne selbst verdeckt und ins Unterbewusste zurückgedrängt, so ist daraus keineswegs zu schliessen, dass sie in ihrer Bedeutung als Komponente der Komplexempfindung „musikalisches Hören“ und musiktechnisch geringer zu bewerten sei; sie wirkt im Gegenteil im Melodischen umso elementarer, wie überhaupt bei psychologischen Vorgängen stets der bedeutungsvollere Teil im Unbewussten liegt. (Wir können uns das Mitmachen und Empfinden eines Bewegungsvorganges etwas deutlicher ins Bewusstsein hervorrufen und der eigentümlichen Spannkraft in der Strömung des Melodischen leichter gewahr werden, wenn eine melodische Linie nicht angetönt, sondern nur durch das Lesen der Noten, durch Reproduktion in der Vorstellung intensiv verfolgt wird. Die sonst vorleuchtende Klanghelle selbst ist dann abgeblendet, wir vermögen intensiver unter das „Hörbare“ hinabzudringen und den unter dem Wohllaut des Erklingenden spürbaren Kraftstrom, den eigentlichen Gehalt des Melodischen, deutlicher zu empfinden.)

Das in allem Melodischen liegende Erleben einer Bewegung ist aber nicht als eine psychologische Begleiterscheinung oder bloss ästhetische Vorstellungs-Verknüpfung zu bewerten, sondern leitet zum Ursprung und Werden des Melodischen in uns zurück. Denn die Bewegungsempfindungen, die wir als die verbindende, durchströmende Kraft zwischen den Tönen zu erkennen haben und die unterhalb der sinnlichen Intensität des Ertönens selbst gar nicht mehr bewusst werden, weisen auf tragende und erzeugende Urvorgänge des musikalischen Gestaltens, auf Energien, deren Charakter wir in psy-

chischen Spannungszuständen, die nach Auslösung in Bewegung drängen, zu erkennen haben. Sie sind die psychische Urerregung alles Melodischen, die aus dem Unterbewussten erst bis zum äusserlich wahrnehmbaren Sinnesreiz des Ertönens selbst gelangt.

### *Urvorgang und Erscheinungsform in der Melodik.*

Psychologische Vorgänge sind nicht mit den Erscheinungsformen erschöpft, in denen sie sich uns unmittelbar darstellen und in diesen ist auch nicht ihre eigentliche Begründung und ihr Wesen zu suchen. Die äusseren wahrnehmbaren Erscheinungsformen sind vielmehr bereits das letzte Entwicklungsstadium, in dem sich jeder psychologische Vorgang vollendet; was wir wahrnehmen, ist stets das zutage tretende Ergebnis aus einer Summe von psychischen Geschehnissen, die aus der Tiefe des grossen unbewussten Bereichs in unserem psychischen Leben hervorquellen. Die Form, in der wir ihrer bewusst werden, ist nichts als ihre letzte Auswirkung in bereits wahrnehmbaren Eindrücken, ihre Oberschicht, aber bestimmend für ihr Wesen ist ein im Dunkeln liegender Prozess, das Spiel von Kräften und Regungen, das nach einem grossen Umformungsprozess bis zu dieser Oberschicht ausbricht. Darum vermag die Beschreibung der Erscheinungsform nicht das Wesen des psychologischen Vorgangs aufzuhellen, der sie auslöst.

So geht auch im Erstehen des Melodischen dem Prozess, der in der Aufnahme des Erklingens, den physiologischen Vorgängen, besteht, der elementare psychologische Prozess eines Erwachens bewegender und gestaltender Kraftregungen in uns voraus, das sich erst, indem es an die Helle der Bewusstseinsschicht vorbricht, an eine konkret erfassliche Ausdrucksform wie das gehörmässig Wahrnehmbare anklammert und in dem Komplex der klanglichen Erscheinungen seine Oberflächenform gewinnt. Die in uns erregten Kräfte schlagen von innen an die Aussenschicht, in der sie ihre Erformung finden. Die klanglichen Eindrücke sind nichts als die Vermittlungsform, in welcher sich psychologische Vorgänge darstellen, deren Urkräfte die tragenden technischen Grundbestimmungen der Musiktheorie in sich bergen; die Melodieentwicklung ist vielmehr ein Spiel von Spannungen.

Die Spannkraft, die das Erwachen eines Dranges zu gestaltender Bewegung und Formwerdung und sein Erschwellen bis zu den dem



Unterbewussten allmählich entragenden, weiter zutage liegenden Schichten psychischen Empfindungslebens auslöst, können wir als den „Urwillen“ bezeichnen, der bis zu einer Auswirkung in Eindrücken sinnlicher Wahrnehmbarkeit ausgreift; Bewegung ist Ursprung und lebendiger Wille des Melodischen. Daher ist aber der eigentliche Kern des melodischen Geschehens auch damit noch nicht herausgefasst, dass man von dem Empfinden einer Kraft spricht, die zwischen den Tönen herrscht. Denn nicht die Töne der melodischen Linie sind der primäre Anlass zur Erstehung einer zwischen ihnen eine lebendige strömende Verbindung herstellenden Bewegungsempfindung, sondern die Bewegungsenergie ist eine Spannungsempfindung, die dem Ertönen vorausgeht, unterhalb des Ertönens schon erschwillt; die Töne einer melodischen Linie sind von den Schwingungen dieser zur Oberschicht vordringenden psychischen Energieerregungen wie auf einer Oberfläche getragen. Darum ist auch besser nicht bloss von einer Kraftempfindung zu sprechen, die zwischen den Tönen, sondern die auch über die Töne hinweg herrsche. Das Erklingende stellt, bildlich gesprochen, am Melodischen das dar, was die Gestalt der Oberfläche des Wassers im Verhältnis zu den gravitierenden Kräften der Wassermasse bedeutet: deren äusserlich sichtbare Erformung, während sie ihrer inneren Konstitution, den bestimmenden technischen Kräften nach, aus jenen bedingt ist.

Hier ist also, womit Missverständnissen ausdrücklich vorgebeugt sei, durchwegs im ursprünglichen, wörtlichen Sinn vom Vorgang einer „Bewegung“ die Rede und nicht etwa im übertragenen Sinne an Gemütsbewegungen zu denken; denn diese Untersuchungen betreffen vorläufig noch nicht die Aesthetik künstlerisch verarbeitenden Schaffens, sondern das Wesen des Melodischen an sich; die Bewegungsenergien stellen gründende technische Kräfte dar, die nicht minder als Voraussetzungen der Musiktheorie zu bewerten sind, als die klanglich-harmonischen Grunderscheinungen. Auch das Wort „Empfindung“ ist hier noch durchgängig im Sinne rein psychologischer Urvorgänge des musikalischen Hörens, noch nicht als das künstlerische Empfinden im allgemeinen ästhetischen Sinne zu deuten. Wir halten noch vor der Form, bei der formenden Kraft, auch noch vor allem gedanklich symbolisierenden oder gefühlsmässigen Ausdrucksgehalt des Melodischen, bei seiner psychologischen Urrerregung.

In der psychischen Aktivität der Bewegungsenergie, dem Impuls zu Regung und Werden der Formung überhaupt, ist die psycholo-

gische Urform alles Temperaments zu erblicken. Bewegungsenergie ist der Anfang und erste Erspannung alles bewussten und unbewussten Verarbeitens in uns.

*Verhältnis der Spannungsenergien zu den klanglichen Erscheinungen in der Musik.*

Das primäre und primitive Geschehen bei den melodischen Erscheinungen und mithin, da alle Satztechnik durch melodische Vorgänge mitbestimmt ist, bei allen musikalischen Erscheinungen überhaupt liegt jenseits von Ton und Akkord samt all deren inneren Organisierung, jenseits von aller Wissensmaterie, bei der für die eingewurzelte Anschauungsweise die Musiktheorie anfängt. Die Musiktheorie betrachtet das äussere Werden des Tones und weiss nichts von der Musikwerdung in uns, und diese besteht nicht etwa in der physiologischen Reaktion auf den physikalischen Tonreiz, den Apperzeptionsvorgängen, worin sich die übliche Darstellung von den Wurzeln der Musik erschöpft, sondern in dem Reifen des innern Erregungsprozesses bis zu seiner Konkretisierung in dem Sinnesreiz.

Daher sind die akustisch-physikalischen Erscheinungen und die physiologischen Erscheinungen, die ihre Reizaufnahme vermitteln, nicht tiefster Uranfang musikalischen Geschehens und nicht in diesem Sinne als Grundlagen der Musik zu werten. Sie geben nur die Grundlagen für die Organisierung und Beschaffenheit des Sinnlich-Wahrnehmbaren, der „Materie“, in welcher gestaltende Urregung zur Erformung durchbricht. Die physikalischen Grundlagen der Musiktheorie, die Erscheinungen von Tonschwingungen und Klängen bestimmen erst die Gesetze, welche diese „Oberfläche“ der musikalischen Erformung umfassen; die physiologischen Apperzeptionsvorgänge begründen nur das Hören im Sinne der Aufnahme des akustisch Erklingenden: aber die ganze Erscheinungsform des Gehörmässigen in der Musik, mit der die Gesetze vom physikalischen Klingen und der physiologischen Apperzeption der erzeugten Töne einsetzen, ist bereits der Abschluss eines primären, inneren psychischen Werdeprozesses. Musik und das Gehörmässige an ihr, die Klangeindrücke (die konkrete Oberschicht) verhalten sich wie Wille und seine Äusserung, wie Kraft und Wirkungsbild, Abstraktes und seine Konkretisierung. Nur der konkrete Teil des musikalischen Geschehens wurzelt in der äusseren Natur. Die Wurzeln der Theorie tauchen ins Unterbewusste hinab.



Analoges gilt vom Begriff des musikalischen Hörens. Das blosse „Hören“ (Aufnahme des akustischen Sinneseindrucks) ist nur eine Komponente des komplizierten Empfindungsprozesses: „musikalisches Hören“, eines tiefgreifenden, umfassenden Prozesses, bei dem in der Wahl des Wortes „Hören“ lediglich auf das konkret Fassbare hingewiesen ist, worin er sich nach aussen hin mitteilt. Das musikalische Hören ist mehr und etwas anderes als das blosse Hören mit dem Ohr. Darum kann auch die Tonpsychologie, soweit sie sich darauf beschränkt, das „Hören“ an sich beim einzelnen Klangphänomen zu untersuchen, gerade der Musiktheorie verhältnismässig wenig an die Hand geben; ihre Ergebnisse verändern sich in ihren inneren bestimmenden Verhältnissen völlig durch die Psychologie des „Geschehens“, des „Verarbeitens“, ehe sie Musikpsychologie werden. Ebenso wenig können solche rein klang-theoretische Untersuchungen die Grundlagen der Musiktheorie erschöpfen, die bis in noch so ferne Zusammenhänge berechenbare akustische Gesetzmässigkeiten nachweisen und die mit Vorliebe unter dem Namen „musik-theoretischer“ Untersuchungen segeln.

Um die Musiktheorie zu begründen, gilt es nicht bloss zu „hören“ und immer wieder nach den Erscheinungen des Erklingenden zu fragen, sondern tiefer zu den Urvorgängen in uns selbst hinabzutauchen. Alles Klangspiel liegt bereits an der letzten Oberschicht der Musikwerdung; das gewaltige Drängen, die Spannungen eines unendlich reich durchwirkten Kräftespiels, das was wir als das Musikalische im Klang bezeichnen (im Gegensatz zum blossen Sinnesreiz des Klanges) liegt unterhalb der Klänge, weit hinter dem unmittelbaren Ertönen samt all seinen Gesetzmässigkeiten, und erquillt aus den Unterströmungen des melodischen Werdens, den psychischen Energien von Bewegungsspannungen. Das musikalische Geschehen äussert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen.

Unsere ganze bisherige Musiktheorie krankt an dieser falschen Grundeinstellung, welche ihre Grundlagen zu einseitig ausserhalb von uns selbst sucht. Denn die Kräfte, welche in die konkreten äusseren Erscheinungsformen des Erklingenden hineinwirken, bestimmen die Gesamtheit des musikalischen Geschehens, nicht nur die ganze (bisher fast vollkommen brachliegende) Theorie des Melodischen, sondern auch die Harmonik in ihrem Kräftespiel und grundlegenden Gesetzmässigkeiten; auf Bewegungsempfindungen beruhen, da sie auf Energien melodischer Grundvorgänge zurückgehen, die Spannkräfte,

welche das tonal-harmonische Geschehen, von der einfachsten Kadenzwirkung an, hervorrufen, ferner die gesamten Dissonanzerscheinungen, und selbst die Erscheinung der polaren Gegensätzlichkeit von Dur und Moll, die in zahlreichen Deutungen und Erklärungsversuchen von der Musiktheorie gleichfalls nur aus den Bedingungen der klanglich-physikalischen Erscheinungen abgeleitet wurde, geht aus nichts anderem als aus den psychischen Empfindungsenergien hervor, die noch tief unterhalb der klanglich-wahrnehmbaren Erscheinungen selbst in der Musik liegen, und aus gegensätzlichen Wirkungsrichtungen die differenzierten Spannkkräfte in den Klängen herbeiführen, die wir als Dur- und Mollcharakter der Akkorde empfinden. Jede musikalische Theorie, welche nur die äusseren Ergebnisse der Technik ins Auge fasst und systemisiert, statt die Kräfte des Triebwerks zu ergründen und jene als Teilwirkungen umspannenden Gesamtursachen entströmen zu sehen, gelangt in unfruchtbare Entfremdung zu den Tatsachen des musikalischen Hörens.

Was die bisherige Musiktheorie an psychologischen Tatsachen zu ihrer Fundierung mit heranzieht, leitet sie in falscher Einstellung von den Klangeindrücken selbst ab, an die sie als Urwurzel anknüpft.

Der Anfang der Musik ist nicht der Ton, noch der Akkord, noch die Konsonanz oder sonst eine klangliche Erscheinung. Der Ton ist nur der Anfang, die einfachste Erscheinung des äusseren Klangreizes und birgt in seinen akkordlichen Obertönen die Urform der klanglichen Gesetzmässigkeit. Aber daraus, dass Saiten schwingen und ihre Obertöne mitschwingen und dass ferner deren stärkste zum konsonanten Dreiklangseindruck verschmelzen, wird immer nur erst Klangeindruck, noch niemals Musik, die vielmehr ein Werden und Geschehen aus Kräften in uns bedeutet. Wohl erstehen die Töne selbst in der äusseren realen Welt und ihre Schwingungen schlagen von aussen her an unser Sinnesorgan; und es ist auch noch bis zu gewissem Sinne zutreffend, wenn man sagt, dass diese klanglichen Reizeindrücke in der Musik ihre „Verarbeitung“ finden; aber der Kernpunkt liegt darin, dass in der musikalischen Verarbeitung nicht die Verarbeitungsmaterie (das Erklingende, das in physikalischen Erscheinungen beruht), das Primäre ist, sondern die Verarbeitungsenergie, die drängenden psychischen Kraftregungen in uns, die erst zur „Materie“ greifen, indem sie Konkretisierung in sinnlicher Wahrnehmbarkeit anstreben. Die Verarbeitungsenergien gehen den Sinneseindrücken voran.



Das von der Theorie eingeschlagene Vorgehen, in den klanglichen Grundformen den Anfang alles musikalischen Werdens zu suchen, bedeutet die gleiche Verzerrung, als wollte man die Kugelform eines flüssigen Körpers, z. B. eines Weltkörpers oder eines Wassertropfens, aus der geometrischen Beschreibung seiner Oberfläche ursächlich ableiten, anstatt die Oberflächengestalt selbst durch gravitierende Kräfte hervorgerufen zu sehen, aus denen die ganze Kugelgestalt resultiert. Die Harmonielehre stellt im Rahmen dieses Vergleichs nichts anderes als die Geometrie der Kugeloberfläche dar.

### *Die „kinetische Energie“ der Melodietöne.*

Man muss sich, um zunächst zur Melodik insbesondere zurückzukehren, das Wesen der melodischen Linie damit vergegenwärtigen, dass diese nicht als die Summe der einzelnen, abgerissenen, in ihr enthaltenen Toneindrücke in unser musikalisches Empfinden tritt; was zwischen den einzelnen aufeinanderfolgenden Tönen vorliegt, ist nicht Stillstand, Unterbrechung des melodischen Empfindens überhaupt; die melodische Linie besteht nicht bloss aus den ertönenden Sinneseindrücken; der zwischen den Tönen liegende Abstand ist im melodischen Zuge nicht durch einen gehörmässigen Eindruck, durch etwas Erklingendes ausgefüllt, aber dennoch von einem lebendigen musikalischen Empfinden durchsetzt, von einer Komponente des melodischen „Hörens“, die noch neben dem „Gehörmässigen“ im engeren Sinne besteht. Was die Kluft zwischen den einzelnen sinnlich-gehörmässigen Eindrücken der Melodie, den einzelnen Tönen, überbrückt, sodass sich eine melodische Linie nicht als Folge abgerissener Gehörseindrücke, sondern als ein geschlossener Zug darstellt, ist die Energie des tief unter der aufscheinenden Tonreihe erspannten Bewegungsvorganges; dieser lässt gar nicht den Wechsel zwischen Tönen und tonleerem Abstand gewahr werden, der die Melodie sprunghaft zerrissen erscheinen lassen müsste, wenn sie nur in klanglich wahrnehmbaren Erscheinungen beruhte.

Die Frage, ob zwischen zwei Tönen eine kontinuierliche Veränderung der Tonhöhe vor sich gehe, ist bereits vielfach erörtert worden, so von Lotze, Stumpf und Wundt; einen Ueberblick hierüber gibt Riemann in den „Elementen der musikalischen Aesthetik“, S. 38 ff. Insbesondere ist es aber Riemann selbst, der, hieran anknüpfend, die Verbindung von Tönen diesbezüglich untersucht, allerdings nur in ästhetischem Sinne und ohne einen

Zusammenhang mit der Theorie der Melodik und der Musik überhaupt hieraus abzuleiten, der mir als die wesentlichste Folgerung erscheint. Riemann spricht von einer „kontinuierlichen Veränderung der Tonhöhe“, die bloss so schnell ausgeführt werde, dass sie nicht ins Bewusstsein trete; doch scheint Riemann, soferne ich wenigstens die in der Anmerkung angeführten Sätze richtig verstehe, auch diesen Uebergang zwischen den Tönen der melodischen Folge auf dem Gebiet des Klanglichen zu suchen und als eine, wenn auch nicht bewusst werdende, so doch einen Tonhöhen-Uebergang betreffende Erscheinung zu deuten<sup>1)</sup>; demnach müsste geradezu ein im Unbewussten vorgehendes allmähliches Hinüberschleifen nach Art des „Glissando“ zwischen zwei aufeinanderfolgenden Melodietönen angenommen werden. Dieser Uebergang ist jedoch nicht akustischer, sondern energetischer Natur. — Auf einen weiteren, wesentlicheren Gegensatz zu dieser Darstellung, der in der Auffassung eines gesamten, grösseren melodischen Bewegungszuges als Primärererscheinung, nicht aber der von Ton zu Ton fortschreitenden Verbindung besteht, wird noch hinzuweisen sein, da hierin der Kernpunkt liegt, der auch die eigentliche Brücke zu den theoretischen Erscheinungen der Melodik bildet.

Melodie ist strömende Kraft. Der eigentliche Grundgehalt einer melodischen Linie ist das Werden, das Andrängen zur Form, das stets rezent in ihr liegt und das als die lebendige Energie in ihr voll empfunden werden muss. Darum ist auch im psychologischen Sinne bei der Melodik statt von Form besser von Erformung (= Ur-Formung) zu sprechen, dem Werden zur wahrnehmbaren Erscheinung überhaupt; „Form“ und „Formung“ bezeichnen bereits ein weiteres Stadium, Organisierung des Erformten. „Erformung“

<sup>1)</sup> Hugo Riemann. „Die Elemente der musikalischen Aesthetik“. (S. 40).

„Wenn die Musik wirklich Ausdruck eines sich entwickelnden, verlaufenden Empfindens ist, so bedingt sie die geschehenden Veränderungen der Tonhöhe, die wachsende Anspannung und ihr Nachlassen; ohne solche Verknüpfung der verschiedenen Tonlagen durch den Uebergang von der einen zur andern würden wir das Analogon zu dem von Lotze (Gesch. d. Aesth., S. 79) als aesthetisch interesselos und unverständlich hingestellten Ortswechsel der Dinge im Raume vor uns haben; das „Mitmachen der Bewegung“ mit dem eigenen Willen, das Selbsterleben ist hier wie dort die Brücke, welche selbst das tatsächlich Diskrete zum Kontinuierlichen umwandelt. Der Uebertritt der Melodie von c nach dem eine Quinte höheren g ist nicht die Hinstellung zweier Qualitäten, die einander nichts weiter angehen, als dass die eine vorher war und die andere nun ist, sondern sie ist ein Schritt, ein Schreiten von einem zum andern, das die dazwischenliegende Strecke zurücklegt. Für den Komponisten sowohl wie für den Hörer bedeutet der legato-Uebergang von einer Tonhöhe auf eine andere wirklich die Vermehrung oder Verminderung der Anspannung und nicht den unvermittelten Wechsel verschiedener Spannungsgrade. Dass wir aber selbst das Staccato zur engeren Einheit des Motivs zusammenge-



deutet auf das unbewusste Vorbereiten und Werden, instinktives Geschehen, die psychologische Genesis, „Formung“ bereits auf bewusstes Bilden, einen Willen, das Aesthetische.

Jene Energiewirkung, die eine melodische Linie durchströmt, durchwirkt nun auch alle einzelnen Töne eines melodischen Verlaufs, den wir als geschlossenen Zusammenhang eines Ganzen, als „lineare“ Einheit empfinden. Der Spannungszustand einer bestimmten Energieempfindung ist daher dem Einzeltone einer melodischen Linie immanent, d. h. unlösbar und vom Ursprung des musikalischen Geschehens her verknüpft. Der innere musikalische Kräftevorgang, der die ganze Einheit einer Bewegungsphase als das Primäre hervorruft, äussert sich in dem aus dem Linienzusammenhang herausgefassten und hinsichtlich seines Spannungszustandes betrachteten Einzeltone als ein Gegenwirken gegen Stillstandempfindung. Es liegt ein Weiterwirken des melodischen Impulses in ihm latent, ein Spannungszustand, der sich in Fortbewegung, d. h. in weiterem melodischen Uebergehen auszulösen strebt. Diesen im ganzen Verlauf eines melodischen Geschehens herrschenden, mithin auch den Einzeltönen innewohnenden Spannungszustand bezeichne ich in Anlehnung an die Ausdrucksweise der Physik als „kinetische (= Bewegungs-) Energie“. Den Einzelton aus dem melodischen Zusammenhang durchsetzt im Grundempfinden des musikalischen Geschehens „lebendige Kraft“, analog wie sie ausserhalb unseres Empfindungslebens höriger Töne im Sinne kontinuierlicher Veränderung der Tonhöhe verstehen, habe ich in dem ersten meiner drei Vorträge „Wie hören wir Musik?“ (1888) nachdrücklich betont; wir haben beim Staccato durchaus das deutliche Bewusstsein eines „Ueberspringens der zwischen den Einzeltönen liegenden Strecke des Kontinuums der Tonlinie“, während beim legato der Uebergang wirklich gemacht aber so schnell ausgeführt erscheint, dass nur Anfang und Ende desselben ein volles Bewusstwerden des jeweiligen Spannungsgrades zulassen..... Die Selbstverständlichkeit der Auffassung der abgestuften Tonhöhenveränderung im Sinne der kontinuierlichen wenigstens beim Legato innerhalb des Motivs, ist wohl der Grund, weshalb ein verfeinertes aesthetisches Empfinden sich gegenüber der Einführung der wirklichen Stetigkeit der Tonhöhenveränderung in die Musik ablehnend verhält, sie wenigstens nur in seltenen Fällen und vereinzelt billigt. Das sogenannte Portament beim Gesange, das auch auf den Streichinstrumenten durch Hinauf- oder Heruntergleiten des greifenden Fingers auf der schwingenden Saite möglich ist, wirkt offenbar als eine plumpe Enttönnung der Natur oder als allzu drastische Nachhilfe für die Tätigkeit der Tonphantasie und verletzt darum das gebildetere Ohr. Doch soll nicht in Abrede gestellt werden, dass es ausnahmsweise angewandt den Eindruck sehr verstärken kann.“

einem in Bewegung gesetzten Körper innewohnt, solange sich die Energie der die Bewegung erregenden Anfangskraft nicht absorbiert hat. Und wie von kinetischer Energie im Verlauf des Melodischen, so ist hinsichtlich der psychischen Aktivität des Ansatzes zur Schwingkraft der melodischen Bewegung, also hinsichtlich des ursprünglichsten erregenden Temperaments, von „melodischer Anfangsenergie“ oder „Anfangsimpuls“, in Analogie zu den entsprechenden physikalisch-mechanischen Begriffen, zu sprechen. Das Spiel der Spannkraft, dem das lebendige Wirken aller melodischen Formung entspringt und das aller musikalischen Verarbeitungstechnik zugrunde liegt, wäre am zutreffendsten als die Dynamik des Melodischen zu bezeichnen, wenn nicht der Ausdruck „Dynamik“ in der Musik bereits seinen besonderen, auf die äusseren Stärkeverhältnisse des Klanges bezüglichen Sinn gefunden hätte.

#### *Unterscheidung von kinetischem und rhythmischem Impuls.*

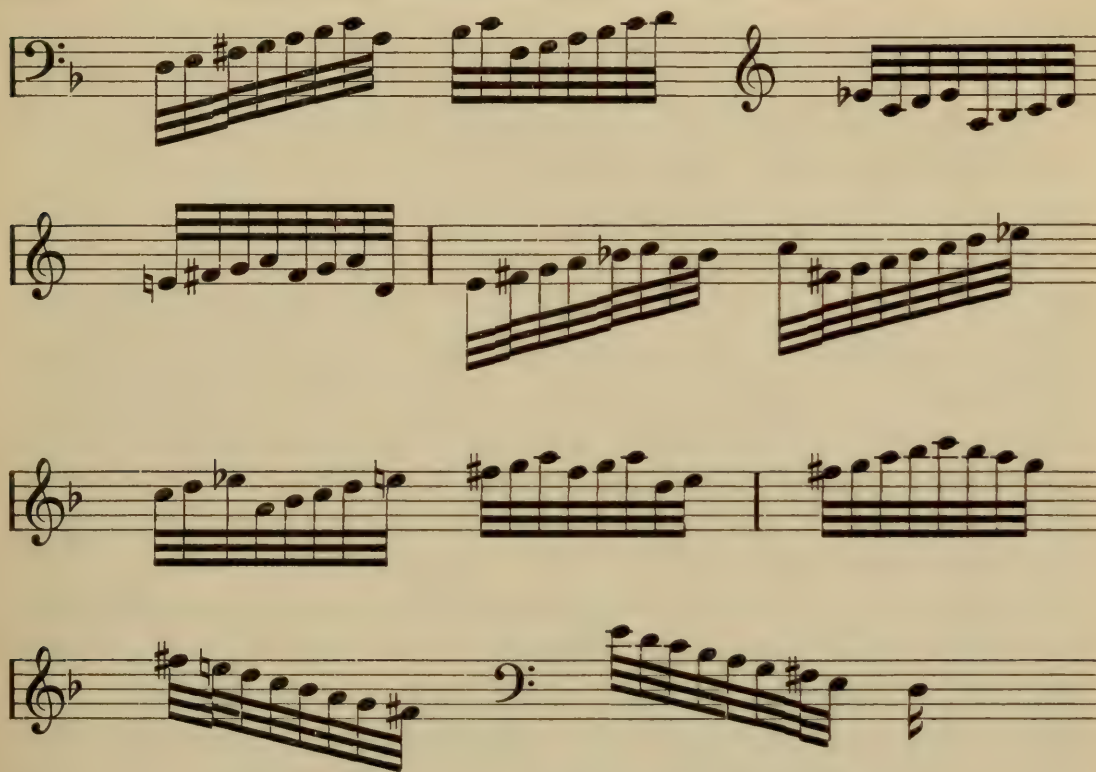
Man muss sich davor hüten, die kinetischen Empfindungen im Melodischen mit rhythmischem Impuls zu verwechseln, was auf den ersten Blick nahe liegen mag; kinetische Energie, der die Melodie und alle ihre Töne verbindende, durchströmende Zug, stellt eine viel allgemeinere, tiefer am Ursprung des Melodischen wirkende Erscheinung als der Rhythmus dar. Die lebendige Kraft einer Bewegung liegt schon in der melodischen Fortschreitung an sich, ohne dass an den im Rhythmus liegenden Schwung noch zu denken ist. Sie stellt das Grundgeschehen im Melodischen dar. Die rhythmischen Erscheinungen gehen in ihren Wurzeln selbst erst auf melodische Energieverhältnisse zurück; hierüber, sowie über das Wesen des Rhythmus und das Verhältnis von kinetischer und rhythmischer Energie wird ausführlich zu sprechen sein; da aber eine Verquickung dieser beiden verschiedenen Momente irre führen müsste, ist vorausgreifend auf ihre Sonderung schon hier hinzuweisen. In den Akzentscheinungen und den Anordnungsverhältnissen zwischen den Akzenten eines bestimmten Rhythmus finden die eigentlichen melodischen Energieverhältnisse, die kinetischen Spannungen, selbst nur einen Ausdruck. Doch brauchen sich auch Höhepunkte der kinetisch-melodischen Spannungen und Betonungen des Taktgewichts keineswegs immer zu decken; gerade hierin sind die verschiedenen Melodiestile grössten Schwankungen unterworfen. In der uns heute näher liegenden klassischen und liedmässigen Melodik pflegen sich die innere



Dynamik der Linie und das äussere Bild der Takteinteilung zu decken, wie überhaupt hier das rhythmische Moment in weit stärker vor-dringender Kraft den ganzen Melodiestil beherrscht.

Der kinetische, rein melodische Impuls tritt gerade in takt-mässig freieren Bildungen unmittelbarer hervor; es wäre eine schwächliche, äusserliche und noch dazu stilistisch verfehlte Auffas-sung, Linien wie die folgende aus den äusseren Taktverhältnissen in ihren inneren Steigerungen und Spannungen darstellen zu wollen:

No. 1. Aus der „Chromatischen Phantasie“ von Bach:



Ihr Gehalt und ihre Kraft liegt in den hier unmittelbar hervortre-tenden, eigentlich melodischen, den kinetischen Erscheinungen, den ungeheuren Spannungsentwicklungen des aufwärtswirbelnden An-schwungs, der einen Raum von drei Oktaven durchmisst und gerade mit seiner Gipfelung auf keine rhythmisch stark hervortretende Takt-stelle fällt. Ueberhaupt ist es besser, wenn man sich die Erscheinungen des Melodischen vergegenwärtigen will, zunächst nicht gerade an die liedmässige Melodie zu denken, die ihrer ganzen Form und ihrem Charakter nach in besonders innigem Zusammenhang mit einem rhythmischen Grundempfinden steht, sondern eher an die rhythmisch freiere und anders geartete ältere melodische Kunst des polyphonen

Stiles bis zu Bach; nicht als ob von der liedmässigen Melodie das Moment des Kinetischen zu lösen wäre; aber es ist hier durch heterogene Momente, die sinnfälliger vortreten, stärker zurückgedrängt.

*Der genetische Vorgang im Melodischen. Die Einheit  
des Linienzuges als Primärererscheinung gegenüber den  
Einzeltönen.*

Bewegungsenergie als der Uranfang primitivsten melodischen Gestaltens ist auch an den Anfängen der Musik überhaupt zu erkennen. In musikalisch noch halbgeformten Ausdrucksbewegungen, melodischen Bildungen, die halb Rufen und Jauchzen, halb schon ein Singen, in unmittelbarer Primitivität tönenden Schwung und Bewegung darstellen, sind melodische Formungen zu erblicken, welche, noch frei von rhythmischer Ordnung und tonartlicher Klärung, verhältnismässig am reinsten das Bewegungsmoment im Melodischen zutage treten lassen; es sind naive melodische Gestaltungen, aus denen der tiefe Zusammenhang melodischen Werdens mit (unbewusster) Empfindung von treibender Bewegung wie einem Schwung, Wurf, Gleiten, mit Sprung oder flugartigem Ausbreiten, überhaupt mit bewegtem Geschehen heraustritt.

Aber weniger auf eine historische als auf die psychologische Entwicklung des Melodischen kommt es an; denn nicht nur hinsichtlich der Uranfänge der Melodik, sondern auch überhaupt hinsichtlich des lebendigen psychologischen Vorgangs der Entstehung melodischer Gebilde tritt die Erscheinung hervor, dass nicht die organisierte Folge der klar vorgestellten und in harmonischem Zusammenhang ausgedeuteten Töne, überhaupt nicht die Vorstellung von Einzeltönen das Primäre an der erstehenden melodischen Bildung ist, sondern auf eine gewisse Ausdehnung immer das Ganze, das Geschlossene eines melodischen Zuges, die „Linie“; die Einheit einer ganzen Bewegungsphase ist auch das Primäre an der auftauchenden melodischen Vorstellung. Es fällt nicht schwer, sich zum Bewusstsein zu rufen, dass dem melodischen Werden psychologisch dieser Erstehungsvorgang zugrunde liegt, einerlei ob man sich eine in der Erinnerung auftauchende, bekannte melodische Bildung oder das Entstehen melodischer Züge



eigener Gestaltung vergegenwärtigt. Erst ein Stadium von deutlichem Bewusstwerden organisiert die „Linie“ in „Einzelpunkte“, fixiert die primäre Empfindungserscheinung der Bewegungsphase auf klar heraustretende Einzeltöne, und deren tonartliche Vereinheitlichung ist bereits ein Prozess weiteren eingreifenden Ordners im Vergleich zu den Kräften der melodischen Urformung. Aber der halb im Unterbewussten liegende Teil des Entstehungsprozesses beruht in dem Erformen einer „linearen“ Gesamtvorstellung, eines geschlossenen Bewegungszusammenhanges, ob in kürzerer oder weiter ausgreifender Erstreckung.

So unbestreitbar es ist, dass sich alles Melodische in der Musik als Folge klar gefasster und tonal auf einander bezogener Einzeltöne darstellt, so ist dies doch bereits eine Erfassung und Organisation, die sich erst aus der Einstellung einer harmonischen Betrachtungsweise ergibt, schon eine harmonische Analyse der erformten melodischen Linie, aber genetisch trifft diese Darstellung nicht das Richtige und Wesentliche. Das Primäre ist der Zusammenhang des Melodischen, erst das Sekundäre ist die Herauslösung der Einzeltöne, über welche der Bewegungszug hinüberträgt, der zur geschlossenen Empfindung eines Kontinuums, der „Linie“, führt. In der Bewegung durch die Töne beruht das Melodische, nicht in den Einzeltönen, die von ihr durchströmt sind, und ihrer Aneinanderreihung. Das, was sinnfällig zutage liegt, darf auch hier nicht mit der Grundursache verwechselt werden. Die melodischen Züge können in die Vorstellung schon eintreten, ehe man sich über die tonale Deutung der Einzeltöne, ja sogar ehe man sich über die Fixierung der Einzeltöne selbst im Klaren zu sein braucht. Deren Herausschälung aus dem gesamten Bewegungszug, dem „Linearen“, ist im Verhältnis zu diesem auch schon etwas Sekundäres und liegt im Prozesse der Melodieerstehung nicht am melodischen Ursprung, der Bewegungsempfindung an sich, erst diesseits der Schwelle des Bewusstwerdens.

Damit ist natürlich keineswegs ausgesprochen, dass das Erwachen des Melodischen zu bewusster Vorstellung noch mit einer Unklarheit über die Organisation in seinen Einzeltönen verknüpft sein muss — gerade das ist im Zusammenhang mit der spezifisch klanglich-gehörmässigen Musikbegabung grossen Schwankungen unterworfen — sondern nur, dass im Melodischen dasjenige Moment das primäre und ursächlich erregende ist, welches jenes Hinüberströmen über die

Einzelöne bewirkt, die kinetische Energieempfindung. Es ist weiter leicht begreiflich, dass es gerade dem geschulten Musiker schwerer fallen mag, sich diesen Prozess in Klarheit zu vergegenwärtigen, da er gewohnt ist, auf die klanglichen Erscheinungen sein Hauptaugenmerk zu richten und diese schon unmittelbar mit dem Vorstellen oder Hören einer melodischen Bildung auch in harmonisch-tonalem Zusammenhang zu verarbeiten, infolge Schulung und Gewohnheit auch schon halb unbewusst. Auch die individuell sehr verschiedene Fähigkeit und Schnelligkeit des Fixierens und Erfassens der Einzelöne, der „Linienpunkte“ aus der primären, vorangehenden Gesamtheit einer „Linie“, betrifft nur Unterschiede musikalischer Begabung und Durchbildung und darf nicht dazu verleiten, dass man sich über die Priorität jener zu ganzen zusammenhängenden Zügen gestaltenden Energie einer Bewegungsempfindung hinwegtäuscht, ebenso wenig wie die Tatsache, dass bei Musikalischen die Klarheit über die Einzelöne sofort mit dem Entstehen der melodischen Bildung hervortritt.

Von den Einzelönen eines in der Vorstellung primär erstehenden melodischen Bewegungszuges heben sich auch nicht alle in gleichem Stadium zu voller Deutlichkeit heraus; die Grenzpunkte einzelner Bewegungsphasen, Ruhepunkte, oder bedeutsam hervortretende Punkte, auf die eine melodische Bewegung als Zieltöne gerichtet ist, Höhe- und Tiefpunkte linearer Kurvenentwicklung, treten in diesem psychologischen Prozess der „Melodiewerdung“ zuerst heraus. Mit dem Heranschwellen der unterbewussten melodischen Bewegungsenergie zur Oberschicht der Wahrnehmbarwerdung in Klangeindrücken, dem Anfang sinnfälligen Bewusstwerdens des melodischen Geschehens in uns, werden solche vorspringende Töne zunächst gefasst, wie ein erster Halt, an den sich das Ungestaltige des bewegten Werdens klammert. Zwischen ihnen knüpfen sich auch die ersten harmonisch-tonalen Zusammenhänge im musikalischen Bewusstsein. Die Fixierung der übrigen einzelnen Töne zwischen jenen ersten deutlich erwachenden Tonvorstellungen und die Präzisierung der Intervalle gehören bereits einem weiteren Stadium des musikalischen Klärungsprozesses innerhalb des ersten Werdens von Melodie an; die durchgebildete harmonisch-tonale Organisation ist vollgereifter Abschluss dieses Prozesses. Bei Musikalischen vollziehen sich eben alle diese Prozesse der klanglichen Organisation grossenteils ohne bewusst darauf gerichteten Willen, und so leicht und rasch, dass sie bis zur Erstehung des Melodischen überhaupt zurückverlegt erscheinen.



*Die harmonische Organisierung in ihrem Verhältnis zur  
Linienbewegung.*

Unser ganzes harmonisches Empfinden greift erst ordnend und organisierend in die Linienerscheinung ein, die einzelnen von der melodischen Bewegung durchstreiften Töne in harmonisch-tonale Beziehungen einfügend. Ursprung der Linie ist das tastende Gestalten, die Formwerdung aus Bewegung; der harmonische Ausgleich ist bereits ihre Einzwängung in die klanglichen Gesetzmässigkeiten, bereits etwas Formales, sofern man den Begriff der Form über seine engere Bedeutung innerhalb der musikalischen Formenlehre ausweitete. Die Gewinnung dieser Einstellung ist für das Verständnis der gesamten melodischen Kunst und ihrer Technik Vorbedingung; absolute, d. h. von harmonischem Einschlag freie Melodik ist für ein musikalisches Hören nicht denkbar. Aber klangliche Gesetzmässigkeit, die sich über die melodische Linie erstreckt, ist nicht das genetische Moment selbst. Denn die Linie ist nicht aus primärem, latentem harmonischen Gestalten hervorgegangen, sondern enthält umgekehrt in ihrer Erscheinungsform die klanglichen Momente, aus denen im entwickelten Musikbewusstsein harmonische Volldeutung wird. Das musikalische Gestalten beim Melodischen besteht nicht in der Passivität des Hinübergleitens von einem harmonisch erfassten Ton zum nächsten, sondern in einer Aktivität der Formung. Wesen und Kern des Melodischen liegt noch tief unter seiner entwickelten Form.

Unsere Theorie aber, die zur Durchführung des Grundsatzes gelangt ist, dass das Melodische durch seine latente Harmonik in der Entstehung bedingt sei, begeht einen umso grösseren Fehler, als nicht nur die harmonische Deutung eine Sekundärererscheinung ist, sondern gegenüber der melodischen Linie sogar überhaupt schon die Einzeltöne selbst; die übliche Betrachtungsweise, nach welcher die Melodie als eine „Folge von Tönen“ dargestellt wird, ist vollkommen unzulänglich. Desgleichen vermag auch die Musik-Aesthetik dem Wesen des Melodischen nicht auf den Grund zu kommen, solange sie, in Abhängigkeit von dieser theoretischen Grundauffassung, davon ausgeht, die Töne der Linie als das Primäre anzusehen, und gelegentlich von einem Mitmachen der Bewegung spricht, mit welcher man von einem Ton zum nächsten innerlich mitfolge; nicht die Töne sind zuerst da, und ihre Verbindung hinterher, sondern der Bewegungszug ist das Primäre.

Das Melodische ist nicht eine Zusammenfassung von Tönen, sondern ein ursprünglicher Zusammenhang, aus dem sich Töne herauslösen.

Der Begriff der Melodie ist gewaltsam von der Theorie verdrängt worden, die den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Melodie vor lauter Tönen nicht mehr sieht. Die gleiche Erscheinung, welche die Entstehung einer melodischen Bildung kennzeichnet, das Vorwalten eines grösseren Bewegungszuges über die in ihm enthaltenen Einzeltöne, bestätigt sich, wenn man dem produktiven Vorgang den entgegengesetzten der Aufnahme einer Melodie gegenüberstellt. Man denke z. B. an den einfachen Fall, dass ein musikalisch nicht selbständig geschulter Sänger in eine ihm noch nicht bekannte Chorstimme beim ersten Absingen eingeführt wird; angenommen, die Melodie bewege sich etwa in ruhigen, gleichmässigen Werten, sodass ein musikalisch nicht Geübter nicht gleich mit einem Ueberblick grössere Züge aufnimmt, so wird sich bei solchem ersten Ablesen, das einen Ton nach dem andern festlegt und zunächst dem Gehör einprägt, lediglich das Bewusstsein der Einzeltöne, ihre Intonierung innerhalb der übrigen Harmonien und das Fixieren der Melodieintervalle festigen; die Melodie aber wird erst dem Empfinden und Verständnis aufgehen, wenn der geschlossene Zusammenhänge überstreichende Bewegungszug, der sich in den Tönen nur ausdrückt, ins Bewusstsein tritt, während sich ein Musikalischer schon bei erstem Hören oder Lesen durch den Ueberblick über grössere Züge sogleich den ganzen Bewegungszusammenhang vergegenwärtigen kann. In jedem Falle entsteht auch bei dem rezeptiven Vorgang Melodieempfindung nicht, solange man nur die Aneinanderreihung der Töne und Intervalle erkennt. In der Aufnahme einer Melodie vermitteln die Einzeltöne nur den Bewegungszug.

So bemächtigt sich jedoch die Theorie, da sie nur auf klanglich-harmonischer Grundlage beruht, des Begriffes: Melodik erst von einem Ansatzpunkt aus, der die melodische Linie nur mehr in ihre Einzeltöne zerbröckelt zeigt, sie greift das äussere Bild heraus, aber nicht die lineare Durchflutung, und damit ist auch für das Empfinden die Eigenkraft und die Ursprünglichkeit des Melodischen von ihr zerstört und abgetötet. Melodie wird nach diesem Standpunkt als etwas durchaus Passives dargestellt, was aber an Kraft und Schwung in ihr zu verspüren ist, lediglich auf die rhythmischen Verhältnisse zurückgeführt. Die Konsequenz der Auffassung, Melodik sei nur



sekundär von einem latenten harmonischen Unterbau abhängig, wäre aber, dass auch melodisches Empfinden noch gar nicht vorhanden sein könnte, ehe die Einzeltöne in einem harmonischen Sinn erfasst sind. Aber erst die Betrachtungsart vom Standpunkt der harmonisch-tonalen Analyse ist es, die uns die Einzeltöne der melodischen Formung entweder als Töne eines zusammengehörigen Akkords („Zerlegung“) deutet oder die Linie als Wechsel zwischen akkordlichen und „durchgehenden“ oder „Nebennoten“ darstellt (z. B. c-d-e nur als „auseinandergelegte“ C-Harmonie mit „fremdem“ d, u. s. w.), oder als Aufeinanderfolge verschiedenen Harmonien angehöriger, aber unter sich als Funktionen beziehbarer Töne (z. B. c-d-e als Tonica-Dominante-Tonica u. s. w.)

*Zerstörung des Linienbegriffes durch harmonisch-genetische Erklärung.*

Zudem darf man sich darüber keiner Täuschung hingeben, dass gerade für das melodische Empfinden diese ausschliesslich auf harmonische Erfassung und Zusammenfassung der Einzeltöne gerichtete, also nicht genetisch, sondern analytisch verfahrenende Theorie der Melodik nicht nur den Kern der Erscheinungen verfehlt, sondern geradezu eine gewisse Verbildung des musikalischen, insbesondere des melodischen Hörens zur Folge hat, so wenig damit Wert und Notwendigkeit restloser harmonisch-tonaler Ausdeutung jeder melodischen Bildung geleugnet werden sollen; aber wenn sie ausschliesslich den Inbegriff der melodischen Theorie darstellen will, so wirkt sie im wörtlichsten und negativen Sinne des Wortes „analytisch“, d. h. „zersetzend“, sie zerstört in ihrer Einseitigkeit den Sinn für das eigentlich Melodische; er ist auch in der Tat seit dem Ende des polyphonen Linienstiles mit dem Tode Bach's mehr und mehr abhanden gekommen; vor allem deswegen, weil mit der Theorie auch die Pädagogik sich darauf beschränkt, aus dem Phänomen des Melodischen mit all seinen Urtiefen das Klanglich-Harmonische in den Einzeltönen herauszugreifen. Die Fähigkeit eines wirklichen, kraftvollen melodischen Linienempfindens ist eine Kunst, die heute bei Schülern überhaupt nicht mehr entwickelt wird. Dass der theoretische Begriff der Linie als eines Ganzen, eines kontinuierlichen Uebergangs, fehlt, ist auch vom Gesichtspunkt des Unterrichts und der Anleitung zu melodischen und späterhin zu melodisch-polyphonen Arbeiten von wesentlichem Belang; denn auch im kompositorischen

Arbeiten kommt es stets darauf an, in ganzen Phasen und grösseren Zügen zu entwerfen und nicht die melodische Linie aus einzelnen Punkten zusammenzustücken.<sup>1)</sup> (Dass gerade die kontrapunktische Theorie und Pädagogik gegen ihren Willen hierin noch ein Uebriges tut, wird noch besonders auszuführen sein.) Jede melodische Bildung ist ein Wurf, der grössere Zusammenhänge überspannt. Daher liegt es auch keineswegs im Sinn dieser Ausführungen, dass im Unterricht das Harmonische bei der Melodiebildung nicht im richtigen Masse berücksichtigt werde; es darf ihm bloss nicht eine falsche Funktion innerhalb des Melodischen zugeteilt werden. Die theoretische Darstellung der Melodik begeht genau den gleichen Fehler, welcher einem praktischen Instrumental-Unterricht zugrunde liegen würde, z. B. einem Klavierunterricht, der in der Wiedergabe Bach'scher Polyphonie von der melodischen Mehrstimmigkeit die Einzeltöne abgerissen herausstechen liesse und die Technik des Uebergangs zwischen ihnen, den melodischen Zusammenschluss, vernachlässigte. Jeder vernünftige und stilistisch gebildete Lehrer würde beim Instrumentalspiel ein solches Vorgehen bekämpfen, aber die Theorie der Linie hält bei einer Auffassung, welche diesem falschen Darstellungsstil gleichkommt.

So darf es auch nicht Wunder nehmen, dass die ausschliesslich und einseitig von harmonischen Grunderscheinungen ausgehende Theorie dem Problem der Polyphonie im Sinn der melodisch-mehrstimmigen Technik des Kontrapunkts nur unvollkommen gerecht werden kann. Die Absorbierung des melodischen Moments im mehrstimmigen Satz durch die harmonischen Zusammenklänge, auf welche die Technik zurückgeführt wird, erschöpft nicht die im Melodischen wirkende, für die Satztechnik bedeutsamen Kräfte.

Ueberdies ist die Vollkraft eines melodischen Empfindens mehr

---

<sup>1)</sup> Dass die landläufige Einstellung der Theorie auf Widerspruch zum Wesen des Melodischen stossen musste, beweist eine Bemerkung wie die folgende aus der (an Bernhard Scholz gerichteten) Vorrede zu Riemann's „Musikal. Dynamik und Agogik“ (Hamburg 1884): „Ich trage kein Bedenken, die hohe Bedeutung der freien melodischen Erfindung ohne klar vorgestellte Harmonik hier ausdrücklich anzuerkennen. Dass letzten Endes zur Erklärung der kontrapunktischen Bildungen stets auf die Harmonik recurriert werden muss, gestehen Sie mir ja zu; dagegen bekenne ich gern, dass es als Ballast erscheinen muss, wenn man sich mit einer zu kontrapunktierenden Melodie stets ein harmonisches Schema mit vorstellt“.



und mehr verloren gegangen, seitdem die eigentümliche, von Bewegung und Spannung durchsetzte, grosszügige Linienkunst der alten Polyphonie zurückgedrängt und unsere musikalische Schulung im allgemeinen sehr einseitig von dem Stil der harmonisch-homophonen klassischen Schreibweise bestimmt ist, deren Melodie bei all ihrer Schönheit und ihrem Schwung eine durch liedmässige Rundung und eine Technik gleichmässiger rhythmisch bedingter Einschnitte verhältnismässig stark gebundene Linienkunst gegenüber der freien, gewaltigen Bewegungsauswirkung der Bach'schen Liniengestaltung darstellt. Das Stilprinzip ist ein völlig verschiedenes und mit der Technik des einstimmigen und des mehrstimmig-melodischen, des polyphonen Satzes ist auch der Sinn für die Kraft breit entwickelter melodischer Bewegungsintensität abhanden gekommen, um einer mehr auf das Harmonische und seinen Farbenreichtum gerichteten Entwicklung zu weichen, die auch den Melodiestil beeinflusst. Wir müssen, um an das eigentliche Bereich aller grossen melodischen Kunst zu gelangen, zu Bach's Linie mit ihrer satzbildenden technischen Kraft zurückgreifen; von ihr konnte eine echte Linien-Polyphonie getragen sein. Erst das Erfühlen der kinetischen Energie als Grundkraft des Melodischen führt dahin, die technischen und stilistischen Erscheinungen der alten Linienkunst bei ihrem Ursprung zu fassen.

*Die „Bewegungsphase“ als melodischer Einheitsbegriff.*

Ein geschlossenes Uebergangsempfinden herrscht aber nicht in gleicher zusammenfassender Einheitlichkeit über den ganzen Verlauf einer länger ausgesponnenen Linie; Entspannungen wechseln mit anschwellender Spannkraft der formenden Bewegung, Ruhepunkte und wiederholtes Absetzen im gestaltenden Zuge scheiden langatmige und kürzere, in jäher Bewegung erformte oder in gleichmässigeren Wellungen verlaufende melodische Strecken. Innerhalb solcher Strecken, die als geschlossene Formung einer Bewegungskraft, als ein nicht mehr in Abschnitte zerfallendes, lineares Ganzes erstehen, herrscht aber ein einheitlicher Zug einer Erspannung, wie ein einziger Atem, in dem die Erformung aus melodischer Energie keine Unterbrechungen und kein volles Absetzen mehr erfährt. Jeder derartige geschlossene Zusammenhang entsteht als die Einheit einer einzelnen Bewegungsphase. Solche lineare Züge, die auch in der Entstehung der melodischen Formung ursprüngliche, lineare (d. h. in kontinuierlichem Zusammenhang geschlossene) melodische

Einheitsbildungen darstellen, sind daher als melodische „Linienphasen“ zu bezeichnen. Die kinetische Energieerspannung des melodischen Formens gelangt zur Auswirkung in Linienphasen verschiedenster Dauer und Erstreckung eines einheitlichen, nicht mehr durch Absätze unterbrochenen Zuges, und auch verschiedenster Intensität der in ihnen herrschenden lebendigen Kraft.

Innerhalb jeder melodischen Bewegungsphase ist der Anschwung der Bewegungskraft gegen einen Höhepunkt zu gerichtet, auf welchen die melodische Energie zustrebt, mag mit diesem Höhepunkt als letztem Tone die melodische Bewegungsphase verhallen, oder mag er der Mitte des Zusammenhanges angehören, um in allmählichem Nachlassen der melodischen gestaltenden Spannkraft erst zum Ende der Linienphase weiterzuleiten.

Ein grösserer Linienverlauf, der sich aus einer Reihe von einzelnen Linienphasen zusammensetzt, trägt zwischen diesen entweder volle Ruhepunkte, indem die Bewegungsphase zu voller Entspannung und Auswirkung gelangte und die folgende melodische Entwicklung aus neuer Bewegungerspannung, wie aus neuer Atmung, ansetzt; oder die Sonderung zwischen den einzelnen, verschiedenen Phasen gelangt nicht bis zu vollem Absetzen, das ist bis zu vollem Auswirken der in der letzten Phase zur Erformung gelangten kinetischen Spannkraft, sondern mit ihrem Verhauchen setzt, schon vor völligem Verlöschen der gestaltenden Kraft, neues Anschwellen der melodischen Energie ein, die Linienbildung aus der Entspannung, der erschlafenden Intensität, zu neuem melodischem Wachstum und gestaltendem Willen auftreibend.

Ob beim Erstehen vollständiger Einkerbungen, vollen Absetzens der Gestaltung, Pausen eintreten oder nicht, ist kaum von Belang für die Erkenntnis und das Empfinden der zur Auswirkung gelangenden melodischen Energieverhältnisse; denn das Nachlassen melodischer Energie bis zu gänzlichem Entspannungszustand kommt an sich einem Einmünden in letztes Vertönen, der Bildung einer Pause, beinahe gleich, auch dann, wenn das Absetzen zwischen den Bewegungszügen zweier Linienphasen nur von kürzester Dauer ist. Nach einer vollen Entspannung tritt völlig neues Einsetzen der gestaltenden Spannkraft ein; hierin liegt das Wesentliche; nicht darin, ob die Einkerbung etwas längere Dehnung durch eine ausgeschriebene, auch im metrischen Bild sichtbare Pause erfährt oder nicht. Die Pause unterscheidet sich in solchen Fällen nicht wesentlich von einer



längeren Dehnung der Schlussnote (eine Erscheinung, die bereits, wenn auch in anderem Zusammenhang und anderer Erklärungsweise Hugo Riemann<sup>1)</sup> betont. Ueber Riemann's Theorie der Pause sowie über die gänzlich verschiedene Bedeutung, die den Melodiepausen zukommen kann, an anderer Stelle Ausführlicheres).

Was ich hier als Linienphase bezeichne, ist nicht mit dem Begriff der musikalischen Phrase zu verwechseln, nach welchem die Metrik und Formenlehre die Gliederung der Melodie in einzelne Abschnitte durchführt, im Hinblick auf die kompositorische Formung wie auf die technische Wiedergabe. Die Phrasierung stützt sich aus einem zu einseitigen Gesichtspunkt auf die durch metrisch-rhythmische Verhältnisse begründete Gliederung der Linie; aber durch die Einschränkung auf rhythmisch bedingte Erscheinungen ist die Gliederung des Melodischen (geschweige denn die übrige Theorie der Melodik) gar nicht erschöpfend zu erklären; wie alle rhythmischen Erscheinungen auf die tiefer liegende Bewegungsercheinung im Melodischen zurückgehen, — worüber später —, ist auch die musikalische „Phrase“ ihrem Wesen nach und genetisch auf den Begriff der Linienphase zurückzuführen; nicht alle melodische Bewegung erformt sich nach metrischem Ebenmass und aus rhythmischem Grundempfinden; dies ist nur in einem beschränkten Ausschnitt der Musikentwicklung der Fall. Daher stellen nicht alle Linienphasen metrisch gleichmässig abgegrenzte Gliederungseinheiten dar. Der Begriff der Linienphase bedingt mithin nicht ein Abstrahieren vom Rhythmus, ebensowenig wie von harmonischer Kadenzierung, also nicht etwa eine unorganisierte Melodiebildung, sondern beruht in der Kennzeichnung der ursprünglichen, aus Bewegungsspannungen hervorgehenden melodischen Erformung, welche alle jene Momente, die sich auf Erscheinungsform der Linie beziehen, in sich schliesst.

---

<sup>1)</sup> „Die Elemente der musikalischen Aesthetik“ (Berlin 1900, S. 152). Vgl. ferner „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ (Leipzig 1903, S. VIII): Riemann spricht von der Unterscheidung „lebendiger, wirklich geschehender Melodieschritte und solcher, welche sich nur als tote, gar nicht eigentlich aufgefasste, zwischen den Grenztönen der einzelnen Motive finden“. Damit ist die gleiche Erscheinung, dass die Innigkeit des melodischen Zusammenhanges nicht von der blossen Aufeinanderfolge der Töne, sondern von ihrem melodischen Zusammenschluss abhängt, hervorgehoben. Dieser melodische Zusammenschluss beruht aber in der Einheit geschlossener Bewegungszüge.

*Das Motiv als Bewegungsphase.*

Die kleinsten Einheitsbildungen geschlossener Linienformung sind die musikalischen Motive. Als Motiv ist eine nicht weiter teilbare Bildung, die als geschlossene, charakteristische Einheit, als lineare Bewegungsphase, in unsere Vorstellung eintritt, dann zu bezeichnen, wenn sie im Verlaufe der Verarbeitung ein Werk oder den Teil eines Werkes beherrscht, als ein einziger aufblitzender Bewegungszug von bestimmter Eigenart der Erformung. Ein Thema selbst kann schon aus mehreren Motiven oder Wiederholungen des gleichen Motivs, also schon aus mehreren Bewegungsphasen zusammengesetzt sein.

Dass die Eigenart eines Motivs vor allem in seinen melodischen Bewegungszügen, dem Spiel von Spannungen, beruht, ist der Grund, dass für die musikalisch-motivische Verarbeitung auch gar nicht so sehr die spezifische Grösse der einzelnen Motivintervalle massgebend ist. Nur den Linienzug wahrt als das vorschwebende, charakteristische Grundbild die Verarbeitung des Motivs in allen ihren Umformungen; jedem Musiker ist die Erscheinung bekannt, dass die Intervalle des Motivs reichsten Wechsel in Dehnung und Verkürzung erfahren können, ebenso dass die metrischen Werte des Motivs Entstellungen, Dehnungen oder Beschleunigungen erfahren können, wenn nur die relativen Werte untereinander den im Motiv liegenden Bewegungsausdruck wahren (Augmentation und Diminution); desgleichen erklärt sich schliesslich die bekannte Technik einer Umkehrung der im Motiv liegenden Bewegungsrichtung (Vertauschung steigender mit fallender Intervallbewegung und umgekehrt), die nur dadurch möglich wird, dass als Charakteristik des Motivs die Bewegungserformung als Ganzes vorschwebt, sodass eine Umkehrungsbildung des Motivs sofort doch als das gleiche Motiv verständlich wird, wenigstens für jeden Hörer, der Linienzüge und nicht nur Einzeltöne aufzunehmen, der melodisch zu hören vermag; so kommt es auch, dass eine Umkehrungsbildung des Motivs sogar auch bei gleichzeitigen rhythmischen Veränderungen verständlich bleibt, trotzdem von den ursprünglichen Intervallen des Motivs so gut wie nichts übrig bleibt, weder Richtung noch Spannungsweite. (Hierin liegt zugleich eine der kennzeichnendsten Widerlegungen der üblichen theoretischen Erfassungsweise von melodischen Bildungen als einer Reihe oder Summe von Tönen; wären Ton und Intervall, überhaupt alle klanglichen Erscheinungen, nicht in der Melodik Sekundäres, so müsste mit ihrer vollen Ver-



änderung auch das ursprüngliche Motiv zerstört sein.) Aus dem gleichen Grund erklärt sich aber auch, dass häufig im polyphonen Stil ein Motiv oder ein Thema nicht mit einem bestimmten Ton gegen seine Fortspinnung abzugrenzen ist; denn es verläuft als Linienbewegung.

Während in der Kompositionslehre das Wort „Motiv“ selbst (movere = bewegen, Anlass geben, erregen) seine regelmässige Erklärung als ein zu Weiterentwicklung der Gesamtform erregender formaler Urkeim, als Anfang eines Wachstums, findet, gewinnt es so auch in umgekehrter, gegen die Wurzel der musikalischen Erscheinung zu gerichteter Deutung seinen mit dem Wortstamm: movere zusammenhängenden Sinn, als eine selbst aus Bewegung hervorgegangene und eine Bewegung versinnbildlichende Formung. Eine auf Bewegungszüge zurückgehende Kennzeichnung vom Wesen und psychologischen Ursprung des Begriffes: Motiv scheint Fr. Nietzsche vorgeschwebt zu haben, als er (Briefe I, 373) das Motiv als „Einzelne Gebärde des musikalischen Affekts“ bezeichnete. Nur wurden diese (sehr häufig herangezogenen) Worte insoferne irreführend, als fortan zu einseitig körperliche Gesten, Ausdrucksbewegungen eines erregten Gebärdenspiels, der ästhetischen Auslegung des melodischen Gehalts zugrunde gelegt wurden, was in Anwendung auf verschiedene Kunstrichtungen zu gänzlich verfehlten Einstellungen gegenüber gewissen Melodiestilen führen musste.

### *Allgemeines über Intervallfortschreitungen.*

Alle die Erscheinungen von Energie und Bewegung herrschen natürlich nicht nur bei einem in den Nachbarintervallen von grossen und kleinen Sekunden geschlossen verlaufenden melodischen Zuge vor, bei den im eigentlichen Sinne gewöhnlich als „melodisch“ bezeichneten Schritten: denn wenn auch gerade der Intervallzusammenhang des Fortschreitens in Sekunden geeignet ist, den Eindruck linearer Kontinuität zu heben, so durchströmt auch jedes grössere Intervall, über welches der Schwung melodischen Zusammenhanges hinüberstreicht, die Bewegungsempfindung als die Kraft, welche die Melodie zur Einheit der Linie bindet. Der kinetische Schwung erstreckt sich an solchen Stellen nur über grössere Ausdehnungsweite eines solchen Linienteiles, der zwischen zwei tönenden Punkten liegt, ohne aber darum, wie erwähnt, eine Unterbrechung des melodischen Geschehens darzustellen. Was bei grösseren Melodieschritten hierbei leicht irre-

führt und das Bewusstwerden der kinetischen Empfindungsenergie leicht zurückdrängen kann, ist die heterogene Erscheinung, dass bei grösseren Intervallsprüngen harmonische Wirkungen umso stärker in das Melodische eindringen. Kinetisches Empfinden herrscht aber überall, wo Töne in linearer Einheit zusammengeschlossen erscheinen, einerlei, welche Intervallabstände vorliegen, daher z. B. auch bei Wiederholungen der gleichen Tonhöhe innerhalb einer melodischen Bildung. Es liegt dann eben im Sinne des musikalischen Vorgangs nicht bloss äusserliche Erscheinung einer „Wiederholung“ vor, sondern melodischer Zusammenschluss von Tönen gleicher Höhe, ein Geschehen zwischen diesen, was etwas wesentlich anderes bedeutet<sup>1)</sup>.

In jedem Zusammenhang, den wir als geschlossenen Uebergang, als melodische Linie, empfinden, ist das Ueberbrücken aller Intervalle, mögen sie grössere oder kleinere sein, Leistung der Bewegungsenergie; im Vergleich zu den kleineren Intervallen bedarf jedoch das Ueberbrücken eines weiten, akkordlichen Intervalls, soll es in eine ganze lineare Phase mit zusammengeschlossen werden, eines erhöhten melodischen Schwunges, zumal da auch die hereinspielende latente harmonische Wirkung an seinen vorspringenden Eckpunkten intensiver und zu einer vom Melodischen verhältnismässig stärker ablenkenden Sinnfälligkeit ansetzt. Die Unterscheidung von „melodischen“ und „harmonischen“ Intervallen hat daher nur relative Bedeutung; innerhalb der Linienphasen herrscht bei allen Intervallen melodische Energie.

*Sinnfälligeres Vordringen des Bewegungsausdrucks in Einzelercheinungen; der „Doppelschlag“.*

Es gibt eine Reihe von Symptomen, in denen mit besonderer Klarheit die immanente Empfindung von Bewegung in der Melodik bis an die Oberfläche hervorbricht und verhältnismässig deutlich bis

---

<sup>1)</sup> Wenn Riemann („Die Elemente der musikalischen Aesthetik“, 1900, S. 43) in anderem Zusammenhange bemerkt, dass „die Wiederholung desselben Tones inmitten einer übrigens die Höhe wechselnden Tonfolge, bei gleichmässig fortgehendem Rhythmus als Festbannung auf der Stelle mit dem eigentümlichen Hemmungsgeföhle des nicht vorwärts Kommens trotz des Gehens wirkt“, so ist diese Erscheinung nur ein Beleg dafür, dass auch bei der Folge von Tönen in der Prim eine Bewegungsenergie am Wirken ist, die ihre Auslösung in Veränderung der Tonhöhe, in räumlicher Veränderung, sucht.



zum Bewusstwerden dringt. Die stereotype Figur des Doppelschlags z. B., die sich im Melodischen vor grösseren Intervallsprüngen, namentlich aufwärts gerichteten, mit Vorliebe festgesetzt hat, lässt besonders bezeichnend die Empfindung einer Art Wurf- oder Schwungansatzes, überhaupt einer über weitere Tonentfernungen ausholenden Bewegungsempfindung hervortreten.

Schwächlich und äusserlich bleibt eine Anschauung, die nichts anderes als eine „Verzierung“ in ihm zu erblicken vermag. Aeusserst plastisch tritt in melodischen Wendungen wie den nachfolgenden, ein Anschwung zur Bewegung in den höheren Intervallton hervor:

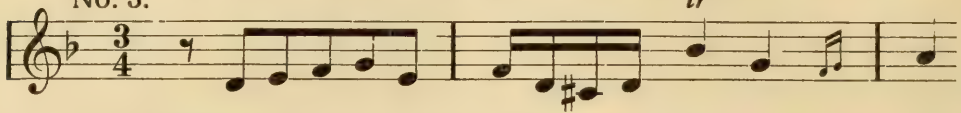


Es ist sehr bezeichnend, dass diese melodische Figur bis über die Zeit der Klassiker hinaus nicht in rhythmischen Noten aufgezeichnet wurde, sondern meist in kleinen, ausserhalb der Taktwerte liegenden Noten, oder aber durch eine Figur gefordert wurde, welche für sich sinnfällig genug im Graphischen den Willen zu schleuderartigem Anschwung einer Bewegung über die Dehnung eines grössern Intervalls andeutet. Denn darin äussert sich die richtige Empfindung, dass die Einzeltöne bei dieser schon sehr frühem Stadium melodischer Kunst entstammenden Figur weniger zu Bewusstsein kommen als die in ihr liegende „Schleife“, die geschlossene Linie des Bewegungsansatzes. An solchen Einzelheiten tritt auch besonders klar die Unzulänglichkeit der Theorie aller Melodik hervor, die auch hier, bei so lebendigem Ausdruck des linearen Schwunges, nur mit dem Prinzip an die melodische Figur heranzutreten vermag, sie als Summe harmonisch aufeinander beziehbarer Einzeltöne zu erklären, oder eines Haupttones und zweier „Wechselnoten“, während der Charakter der Doppelschlagfigur sinnfällig wie selten erkennen lässt, dass gerade genetisch eine rein melodische Erscheinung vorliegt, bei der das Harmonische erst sekundär eingreift.

Die Entstehung von Doppelschlag-artigen Figuren ist daher (nebst einer noch zu erwähnenden besonderen Anwendung bei Leittonauflösungen) immer im Zusammenhang mit einem gesteigerten melodischen Impuls zu beobachten, auch dann, wenn nicht genau die stereotype Gestalt der formelhaften Abrundung hierbei entsteht. Denn der lebendige Zug des Melodischen greift oft zu Bildungen,

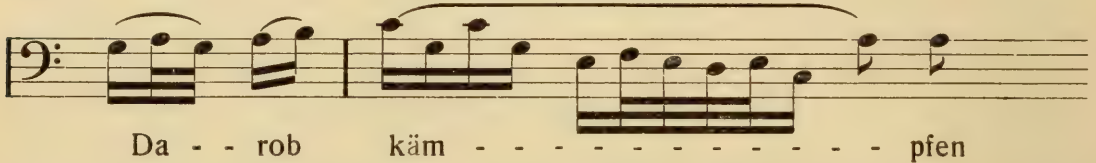
die den gleichen Bewegungsausdruck wie die Doppelschlagsfigur tragen, ohne sich mit ihr ganz zu decken, z. B.:

Bach, Wohltemperiertes Klavier, I, Fuge in D-Moll, Thema:  
No. 3.



Analog im Folgenden bei dem Worte „kämpfen“ die ganze Bewegung, welche vom Tone e zu a hinaufleitet:<sup>4</sup>

No. 4. Johannes-Passion, II:





tritt und dieser daher leichter im melodischen Sinn als ein Ganzes empfunden wird, rührt auch die Freiheit in der technischen Behandlung der Wechselnoten und auf ihnen beruhender Figuren, melodischer Bildungen, die gleichfalls ihrem Wesen und Ursprung nach keineswegs „Manieren“ sind. Wie für den Doppelschlag ist auch für die meisten dieser Figuren die übliche verkürzte Schreibweise bezeichnend, mit der man sie anzudeuten strebte, graphisch zusammenhängende Linien, nicht Einzelpunkte. Denn in solchen graphischen Andeutungen kam instinktiv zum Ausdruck, was das Wesen des melodischen Verlaufs ausmacht, die Vereinheitlichung der Einzeltöne in einem Zuge, das Kontinuierliche der Bewegungsempfindung über eine zusammengehörige melodische Phase.

Bei den frühesten mittelalterlichen Notierungsversuchen tritt für die Melodik des Gregorianischen Chorals eine Aufzeichnungsart hervor, in der sich gleichfalls die instinktive Empfindung noch deutlich widerspiegelt, dass im Melodischen ganze geschlossene Zusammenhänge, „Linien“ liegen, nicht Folgen von Einzeltönen; die Neumen sind Schriftzeichen, welche in kleinen Linienzügen den Aufschwung oder das Sinken der melodischen Formung anzudeuten streben.

Äusserlich ähneln sie manchen der heutigen Verzierungszeichen. Es sind Zerrungen des Linienzuges, wie sie unmittelbar aus dem Streben nach schriftlicher Fixierung des Bewegungswillens, der im Melodischen liegt, entstanden sind. Auch Namen wie „Torculus“ („Gewunden“), „Porrektus“ („Emporgestreckt“, ein Aufwärts-, Hinab- und wieder Hinaufdrängen bezeichnend) u. a. deuten auf die Empfindung einer Bewegung in den Linien. Es sind daher, wenn auch die Notierung unvollkommen blieb, ursprünglich keine starren Zeichen, sondern belebte Linienzüge, in denen die als der Grundgehalt des Melodischen empfundene Bewegungsenergie, das Auf- und Abwärtsdrängen, primitiven Ausdruck findet. Das Charakteristische und Interessante an diesen Versuchen einer Notenschrift ist bei aller sonstigen Unvollkommenheit das Streben, die einzelnen Töne in zusammenfassenden kleinen Zeichnungen zu vereinen, die zwischen ihnen liegende und richtig empfundene Verbindung im schriftlichen Bild zu wahren. Sie deuten nichts als die Richtung und Bewegung an, bestimmte Intervalle vermögen sie noch nicht darzustellen. Erst indem die Notenschrift (seit dem 10. Jahrhundert) durch die Liniennotation bestimmte Tonhöhen herauszufassen beginnt, wird auch der graphische Ausdruck auf den Weg gewiesen, durch die Zersetzung in Einzelnoten den Linienbegriff gänzlich zu verdrängen.

### *Die Spannung des Vibrato.*

Ein äusserst charakteristisches Symptom für die nach Bewegungsansatz drängende, psychische Energieempfindung liegt bei länger gedehnten Tönen (z. B. auf Streichinstrumenten oder in einer

Singstimme) in der eigentümlichen Neigung zum Vibrieren des Tones. Die übliche Erklärung, dass ein erhöhter klanglicher Reiz es sei, der die künstlerische Verwertbarkeit des Vibrato ausmache, das Umfärben eines Tones durch abweichende Tonschwebungen, ist nicht hinreichend; gerade aus klanglichen Gesichtspunkten könnte im Gegenteil das Ziel der Tongebung nur absolute Reinheit und ausgeglichene Klarheit sein. Im Vibrato liegt vielmehr der Drang, an dem Ton mit Bewegung anzusetzen, wie an etwas körperlich Greifbarem; das Vibrato ist ein Reißen und Rütteln am Ton. Ein in voller Ruhe gehaltener Ton ist nur „Gehörseindruck“, nicht musikalischer Ton. Durch das Vibrieren gewinnt der Ton an Intensität; es ist das Erwachen aus dem energiefreien Zustand; mit ihm beginnt im rein klanglichen (akustisch-physiologischen) Eindruck das musikalische Leben zu erzittern. Sein Reiz liegt in dem Zerren an der Unbewegtheit des Tones, die ganze Erscheinung des Vibrato ist nur ein Ausdruck des Ansatzes von Bewegungsenergie an dem gehaltenen Ton, eine in ihm erschwellende Spannkraft, ein Vorwärtswollen mit dem Tone nach irgend einer Seite; das liegt in dem unruhigen, aufgeregten Rütteln an der Tonhöhe aufwärts und abwärts. Bei länger gehaltenen Tönen entsteht das Vibrato, besonders auf Streichinstrumenten, wo der Ton durch die Fingerspitzen erzeugt wird, meist unbewusst und unwillkürlich, wenigstens bei musikalisch ausdrucksvollem und temperamentvollem Spiel; es ist die Erregung des Spielenden, die sich darin mitteilt, und die musikalische Erregung ist gerade in ihrem instinktiven, unterbewussten Teil andrängende Bewegungsenergie.

Auch mit manchen der melodischen „Verzierungen“ hat es eine ähnliche Bewandnis; wie alle rein melodischen Erscheinungen stehen sie in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der kinetischen Grunderregung des Melodischen. Im Grunde nur eine grösser entwickelte, vergrößerte Form des Vibrato ist der Triller, der den gehaltenen Ton aus seiner Ruhe herausschüttelt; er ist bei gedehnten Noten häufiger im Satz für Tasteninstrumente angebracht als für Streicher oder für Singstimme, da die Tasteninstrumente das Vibrato nicht fähig sind. Auch alle Abarten des Trillers, Mordent u. s. w. sind, wie auch schon bei der Doppelschlagfigur zu erkennen war, im wesentlichen nicht „Verzierungen“, sondern nichts anderes als der Ausdruck der erregenden psychischen Bewegungsenergie, das Widerstreben gegen die volle Tonruhe, das Fortwirken der inneren



Dynamik. (Beim Klavier tritt allerdings daneben als ein rein klanglich-dynamisch begründeter Anlass für die Umspielung eines Tones mit Triller, Pralltriller u. s. w. die Abnahme der Tonstärke nach dem Anschlag hinzu, die durch die Neuanspielung in den Trillerfiguren aufgehoben werden soll.)

*Beeinflussungen des musikalischen Hörens durch den Bewegungsimpuls.*

Solche symptomatische Einzelercheinungen im Melodischen, an denen stärker und sinnfälliger als sonst die klangliche Oberschicht aufgerissen erscheint und zur eigentlichen Strömung hinabblicken lässt, sodass der unterbewusste bestimmende Energievorgang sinnfälliger hervorschwingt, begegnen uns häufiger als man meint. Einen anderen sehr einfachen und interessanten Beleg für solches Vorbrechen der Bewegungsempfindung über das Klangliche bildet z. B. der Fall des Doppelthörens einer Prim auf einem Tasteninstrument; dieses findet statt, wenn zwei Melodiezüge (z. B. einfache Gegenbewegungsskalen) in einen gemeinsamen Ton einmünden, oder auch wenn sie umgekehrt zugleich nach zwei Richtungen einen gemeinsamen Ausgangston verlassen, der dann wie doppelt angetönt wahrgenommen wird, auch wenn keine dynamische Verstärkung dieses Einzeltones im Verhältnis zu den übrigen vorgenommen wird. Die übliche, für diese Erscheinung beigebrachte Erklärung, welche im Wesentlichen auf Riemann und seinen Hinweis auf die Bedeutung des Intellekts beim Hören zurückgeht, führt die Täuschung der Tonverdoppelung auf die Beeinflussung des Hörens durch die geistige Auffassung zurück, welche beide Melodien in die Prim des Zusammentreffens fortsetzt (analog im Falle der Gegenbewegung); diese Erklärung ist nicht unrichtig, aber unvollständig, da sie nicht auf den letzten Grund hinabgeht; denn Intellekt und Auffassung im Hören gehen selbst auf die tiefer liegenden Empfindungen des melodischen Formens zurück. Die Ursache liegt auch hier in der inneren Dynamik. Der Bewegungsimpuls der beiden melodischen Züge ist es im vorliegenden Falle, welcher, von beiden Seiten herdringend, in die Prim hineinwirkt und in ihr ein doppeltes „Hören“ (in Wirklichkeit nur ein doppeltes Verspüren), hervorruft. (Dass auch in der Harmonik die ganze, von Riemann mit Recht hervorgehobene Tätigkeit des beziehenden Intellekts im musikalischen Hören auf Energievorgänge als tiefer liegende Wurzeln zurückgeht, wird noch zu betonen sein.)

Bewegungsempfindungen machen sich überhaupt immer da geltend, wo das Instinktive des musikalischen Hörens hervordringt. Ich verweise z. B. noch auf die weitere bekannte Erscheinung, dass bei enharmonisch gleichen Tönen von Musikern auf Streich- und Blasinstrumenten oder im Gesang stets der als Erhöhung notierte unbewusst auch etwas höher intoniert wird als der durch Erniedrigung notierte (z. B. cis höher als des). Dies liegt nicht so sehr an einer Feinheit des Gehörs, wie die gewohnte, in Allem bei den Erscheinungen des Erklingenden selbst einsetzende Erklärungsweise hiefür zu einseitig darstellt, als an der Aktivität der Energieempfindung, welche die aufwärts- oder abwärtsdrängende Bewegung mitmacht, selbst dann, wenn eine Bewegungstendenz nur durch das Vorzeichen allein angedeutet ist, also auch bei freiem Einsatz ohne vorangehende melodische Bewegung; in solchem Falle äussert sich eben, ähnlich wie beim Vibrato, schon im blossen Ansetzen an den Ton die kinetische Energie, die im Vibrato liegenden, den Ton ergreifenden Erregungen drängen von vorneherein einseitiger nach der Höhe, bzw. nach der Tiefe zu.

*Die Gesamtheit der äusseren Erscheinungen und Steigerungen in der Melodik als Ausdruck der inneren Dynamik.*

Doch sind alle diese angeführten Fälle nur Einzelercheinungen, zu denen Jedermann, der sich einmal im melodischen Hören auf die tiefer gespannten Grundvorgänge konzentriert hat, leicht weitere wiederfinden kann, und wesentlicher als das Verständnis solcher vereinzelter Symptome ist die gesamte Erfassung des Melodischen aus Bewegungsspannungen. Die klanglichen Momente scheinen nur deswegen den Inbegriff des Melodischen auszumachen, weil sie als grell heraustretende Farbenwirkungen unmittelbar unsern Sinnesreiz treffen und jene übertäuben. Aber überhaupt alle äusseren Erscheinungen am Melodischen sind nur ein Ausdruck seiner inneren Spannungen (was namentlich auch hinsichtlich der Steigerungsmittel in der einstimmigen Linienkunst des polyphonen Stils hervortreten wird); so vor allem neben den Intensitätsschwankungen der äusseren Dynamik, die Belebungsverhältnisse im Zeitmass der melodischen Entwicklungen und die Bewegungen durch die wechselnden Höhenlagen überhaupt. Die Wellungen der melodischen Züge, das Steigen und Herabsinken der Linie, sind selbst das Spiel der gestaltenden Energie; Erhöhung der Spannungen treibt in die inten-



siveren klanglichen Reizeindrücke, die an sich den Tönen mit grösserer Schwingungsgeschwindigkeit anhaften, wie ihr Ermatten die Erforderung zu den tieferen Tönen hinabsinken lässt, deren klangliche Intensität an sich einen geringeren Spannungsgrad birgt. Steigen der Linie bedeutet daher Steigerung, wie auch in der natürlichen Hervorbringung höhere Töne zunehmende Anstrengung erfordern.

Mit Recht wurde daher in ästhetischen und psychologischen Untersuchungen schon mehrfach ein Zusammenhang zwischen der äusseren Dynamik, einem Crescendo oder Diminuendo, und einem Steigen und Fallen der Melodie in der Höhenlage, sowie mit Belebung oder nachlassender Geschwindigkeit im Zeitmass bemerkt. Nur können Erklärungsversuche diesem Zusammenhang solange nicht auf den Grund kommen, als man sich auf das Ineinanderspielen der äusseren dynamischen Betonungsunterschiede mit Zeitmassbelebungen oder mit Steigerungen in der Tonhöhe konzentriert, anstatt alle diese Erscheinungen gemeinsam, auch die äussere Dynamik, aus den Schwankungen der inneren dynamischen Spannungen der Melodik erfließen zu sehen.<sup>1)</sup>

Wenn wir die melodische Linie in ihrer technischen Wirkungskraft innerhalb des Satzes und auch als künstlerische Bildung verstehen wollen, so gilt es erst, ihren eigentlichen Lebensatem zu verspüren und unter allen Glanz des Klanges und die Schönheit seiner inneren Ordnung zu den chaotischen Urvorgängen des Melodischen hinabzugelangen. Sie wären als das „Untersinnliche“ im musikalischen Hören zu bezeichnen, nicht nur im Gegensatz zum Sinnlichen, dem Klangreiz, sondern auch im weiteren Gegensatz des Psychologischen zum Uebersinnlichen der melodischen Kunst.

Regung geht der Gestaltung voran. Nicht hörbar und berauschend

<sup>1)</sup> So erscheint in der folgenden Formulierung bei E. Meumann („Untersuchungen in der Psychologie und Aesthetik des Rhythmus“, Leipzig 1894, S. 61) die Ursache einer an sich sehr feinsinnig beobachteten Intensitätserscheinung fälschlich auf akustisch wahrnehmbare Erscheinungen zurückgeführt: „Das plötzliche Abbrechen einer schnell gespielten Tonreihe gibt ferner dem letzten Ton einen vielleicht durch Schallsummation zu erklärenden Akzent“. Die erklingende Melodie ist selbst die Konkretisierung von Spannungen und die Intensitätsempfindung beim Abbrechen, welche Meumann hier (nicht ganz treffend) als Akzent bezeichnet, ergibt sich aus keinem Schallzuwachs — es wäre unerklärlich, aus welcher Quelle dieser stammen sollte — sondern sie rührt aus der im melodischen Schwung erspannten kinetischen Energie, die mit dem Abbruch besonders stark fühlbar wird, da sie unausgelöst bleibt und sich nicht mehr in Gestaltung erfüllt.

wie das Erklingen selbst, sind wirkende Kräfte bei der Melodik schon da erspannt, wo im landläufigen Sinne noch nicht vom musikalischen Phänomen gesprochen wird. In ihnen birgt die Melodie Tieferes als in ihrer sinnlichen Schönheitsfülle. Bewegung schwingt in uns, noch ehe die Tonschwingungen erzittern, in denen sie ihre Gestaltung gewinnt; die melodische Linie erbebt, ehe sie ertönt.

---

## Zweites Kapitel.

### Raum und Materie in den Klängen.

#### *Ursprung der Raumvorstellungen in der Musik.*

Die in Bewegungsspannungen beruhenden Grunderscheinungen der Melodik lösen noch eine Reihe unterbewusst mitspielender Vorgänge und psychologischer Erscheinungen im musikalischen Hören aus, die vor einem Uebergehen aus den Grundspannungen der Melodik zu ihren musiktechnischen Erscheinungen im engeren Sinne noch in diesem Zusammenhange, der von den Quellen des Melodischen zu den musikalischen Erscheinungsformen leiten soll, der Erwähnung wert sind; denn es sind Momente, welche gleichfalls dartun, dass das Klangliche, die äussere Erscheinungsform des musikalischen Geschehens, nicht dessen alleinigen Inhalt ausmacht, und welche die Musiktheorie mitbestimmend beeinflussen.

Indem die Melodie, die ein Spannungsverlauf ist, ihre sinnliche Erformung findet, muss diese räumliche Gestalt annehmen, da eine andere als räumliche Bewegung in sinnlicher Gestalt nicht vorstellbar ist. Darum entsteht in der musikalischen Empfindung eine Reihe eigentümlich unklarer, aber ausgesprochen räumlichen Charakter tragender Eindrucksverknüpfungen, denen nichts objektiv Räumliches, das ausserhalb unseres Empfindungslebens an den Erscheinungen von Tönen und Klängen existierte, entspricht. Aber Bewegung als Uerscheinung des Melodischen bestimmt die Art und Weise, nach welcher wir die Reizeindrücke der Töne aufeinander beziehen, die Projizierung auf Raum und Lage; jene räumliche Welt beherrscht die Art unseres Hörens so durchdringend, dass auch nahezu alle sprachlichen Ausdrücke von der Vorstellung räumlicher Dimensionen abhängig sind. Bewegung ist der unbewusste, zwingende Anlass, dass wir alle Gehörsreize auf „Tonlagen“ beziehen, sie



nach „Entfernungen“, „Intervallen“ (= Zwischenräumen) messen, von hohen und tiefen Tönen sprechen, statt von rein gehörmässigen Empfindungsqualitäten, welche diesen Begriffen entsprechen würden. Wir können ihr Wesen selbst zwar durch die sie physikalisch erregenden Erscheinungen kennzeichnen, als Töne mit grossen und geringen Schwingungszahlen, aber hinsichtlich der Empfindung, der psychischen Eindrucksformen selbst, klammern wir uns an Ausdrücke, die einer Anschauung von Räumlichem entnommen sind.

### *Objektivierung der Töne.*

Im engsten Zusammenhang damit ist eine weitere psychologische Erscheinung ins Auge zu fassen, die auch in die Musiktheorie hineinspielt. Indem sich nämlich klangliche Vorgänge mit Bewegungsempfindungen verknüpfen, entheben sich in unserem Empfindungsleben auch die rein klanglichen Eindrücke, das Ertönen, der Sphäre des Wesenlosen und aus dem an sich Unkörperlichen der Tonwelt, das von räumlicher Ausdehnung und Masse frei ist, erstet ein Aufdämmern halb und halb gegenständlichen Empfindens, eine Art greifbarer Körperlichkeit innerhalb des Tönespiels; in sehr schwachem Masse rückt der an sich von Raum und Masse freie klangliche Sinnesreiz in die Nähe von Empfindungseindrücken eines Geschehens und eines Verarbeitens an Stoff und Materie. Wir tasten im Unterbewussten nach dem Fassbaren. Eine sonderbare Mittelstellung zwischen Gegenständlichem und Wesenlosem kennzeichnet unser musikalisches Empfindungsleben. Denn indem der melodischen Aktivität gewisse zur Auslösung andrängende Spannkkräfte in unserer Empfindung zugrunde liegen, tritt zunächst eine Beziehung alles Hörbaren auf ein Geschehen ein und weiter auch eine Beziehung alles Geschehens auf Objekte, wie sie zwar den realen äusseren Verhältnissen nach nicht existieren, die aber bis zur Empfindung von einer Art Greifbarkeit sich in uns konkretisieren. In der Regel werden wir uns dieser Erscheinung gar nicht bewusst, aber es ist nicht schwer, sie sich zu vergegenwärtigen. Es liegt ein psychologischer Vorgang vor, der am besten als eine Objektivierung oder Materialisierung der nur gehörmässig aufgenommenen Eindrücke zu bezeichnen wäre. Sie verdichten sich in unserem Empfinden zu ungefestigtem Scheineindruck einer Fassbarkeit von Objekt oder Materie, und man muss die psychologische Treffsicherheit der Sprache bewundern, welche nach Ausdrücken wie „Tonmaterie“, „Klangmaterial“ und ähnlichen

greift. Die primäre, zur Wahrnehmbarkeit im Konkreten andrängende psychische Energie erstrebt eine Materie zu ihrer Auswirkung und schafft sich diese Materie in der Empfindung, das Wesenlose des tönenden Sinnesreizes verformt sich in uns; schon das ist „Verarbeitung“. Nur sind alle diese Umgestaltungen zum Eindruck des Räumlichen und Gegenständlichen, die für unser musikalisches Hören charakteristisch sind, nicht als voll zur Ausreifung gelangende, scharf fixierbare Vorgänge zu verstehen, sondern spielen sich im Halbdunkel einer tiefen und noch unklaren Bewusstseinsregion ab, das uns niemals bis zur anschaulichen, deutlich bestimmbaren Objektsvorstellung gelangen lässt.

Ueberhaupt findet ebenso wie die Projizierung auf Räumliches auch diese Objektivierung der Töne, das unbewusste Beziehen alles musikalischen Geschehens auf ein Geschehen wie an Stoff und Materie, in der Sprache einen, wenn auch vergrößerten Niederschlag; so wenn man von „Verarbeitung“ der Töne und Klänge spricht, von einem „Gestalten“ in Tönen; daher auch Ausdrücke wie „Akkordmassiv“, „Kompaktheit“ des Satzes, „Architektur“, „Aufbau“ und „Plastik“ in der Musik, daher überhaupt der Ausdruck: „musikalische Form“.

An das Immaterielle knüpfen wir im Empfindungsleben eine Objektsempfindung wie von Masse und Körperlichkeit und wo nicht räumliches Geschehen waltet, schaffen wir uns den Raum. Form in der Musik ist auf den Raum bezogene Bewegungsempfindung.

Auch schon indem man von „Bewegung“ der Töne, dem „Fortschreiten“ eines Tones zum nächsten, einem „Ansetzen“ am Tone u. s. w. spricht, erscheint etwas wie Körperlichkeit in den Sinnesindruck des Tones verlegt, als würde er wie etwas Greifbares eine Strecke durchlaufen, sich fortbewegen. Nach dem vorhin Ausgeführten erklärt sich die Eindrucksverknüpfung, die sich hier im Sprachausdruck spiegelt; denn dass sie nicht den realen, objektiven Vorgängen ausserhalb unseres Empfindungslebens entspricht, dass es Bewegung, Fortschreiten eines Tones u. s. w. objektiv nicht geben kann, lehrt schon die einfache Ueberlegung, dass ein Ton, aus seiner Höhenlage bewegt, sofort zu einem andern Tone wird und dass man vielmehr im musikalischen wie im physikalischen Sinne unter einem Ton gerade im Gegenteil eine auf Grund bestimmter Schwingungszahl fixierte Höhe versteht. In Wirklichkeit vollzieht nicht der Ton eine Bewegung, sondern Bewegungsempfindung herrscht über erreichte und berührte Tonhöhen hinweg; das Primäre ist die Energie, nicht die



Reihe von Tönen; somit liegt, wenn die Sprache Ausdrucksweisen wie die erwähnten gebraucht, eine Verschiebung der ursächlichen Grunderscheinung, der Bewegung, auf die Sinneseindrücke vor, in denen sie sich konkretisiert und wahrnehmbar wird. Die Objektivierungserscheinungen erwachen zugleich mit dem gehörmässigen Reiz des Erklingenden.<sup>1)</sup>

### *Masse-Empfindungen in Tönen und Klängen.*

Dass andererseits keine volle, klare Objektwerdung, sondern bloss jener eigentümlich verschwommene Ansatz hiezu eintritt, erklärt sich aus dem sekundären Charakter dieser Umgestaltungen; sie sind Folgeerscheinungen aus der tief im Unbewussten liegenden Spannungserregung. Erst weil die primäre Erregung einer Bewegungsspannung durch das Erklingende durchgreift und an ihm zur „Verarbeitung“ ansetzt, wird in uns das leise Mitschwingen eines Eindrucks von Geschehen an Materie erregt. Daher wurzeln diese Eindrücke auch nicht in unserer Anschauung (Vorstellung), sondern im Empfinden, nirgends eine in Form oder Grössenausdehnung irgendwie beschreibbare Körperlichkeit. Bei jedem Versuch, sie ans Licht deutlicher Vorstellung zu ziehen, zerfliessen diese im Unterbewussten entstehenden, in unklare Ferne gerückten Eindrücke. Aus diesem Grunde beruht aber die Objektivierung der Töne und Klänge in den Ein-

<sup>1)</sup> Dass bei diesen Erscheinungen demnach etwas anderes vorliegt, als blosses Assoziationen, d. h. ursprünglich äusserliche, durch stete Gemeinsamkeit aber unbewusst gewordene und zu inniger Verschmelzung gelangte Eindrucksverknüpfungen, möchte ich ausdrücklich betonen. Allerdings leugne ich nicht, dass diese ihrerseits verstärkend hinzutreten, vornehmlich indem die Abhängigkeit vom Notenbild und der Fläche des Papiers stark gewisse Vorstellungen von Anschaulichkeit und Räumlichem im Hören fördert, wie wir überhaupt dahin neigen, alles auf das Anschaubare, eine für das Auge überblickbare Bildhaftigkeit zu beziehen; hier liegen jedoch für das musikalische Geschehen keineswegs ausschliesslich solche Uebertragungen vor, sondern jene Eindrücke von Körperlichkeit und Räumlichem sind mit den Klängen im Empfindungsleben schon miterweckt und vom Urvorgang des musikalischen Geschehens her tief verknüpft, sie sind bloss so unklar und zart, dass wir leicht geneigt sind, bloss an äusserliche Abhängigkeit vom Notenbild und vom Anschaulichen zu denken.

(Auch sind mit der Objektivierung und Materialisierung im Klange nicht die gleichfalls auf Assoziationen und äusserlichen Verknüpfungen beruhenden Erscheinungen zu verwechseln, welche für die Tonpsychologie als Ausdehnungsvorstellungen im erklingenden Ton zufolge seiner „Lokalisierung“ und der Vorstellung von der schwingenden Masse (Saiten u. s. w.) in Betracht kommen.)

drücken von solchen Eigenschaften, welche an etwas Körperlichem nicht das Anschaubare, sondern mehr das Empfindbare ausmachen, nämlich in den Eindrücken von Masse, Gewicht, Schwere. Hier setzt die Einwirkung der Objektivierungsercheinungen in die Musiktheorie im engern Sinne ein.<sup>1)</sup>

Die unbewusst und vage miterstehenden Empfindungen von etwas Substantiellem verdichten sich zu kompakterer Materieempfindung, wenn mehrere Töne im Zusammenklang verschmelzen. Schon im zweitönigen Intervall gewinnt die Empfindung von Masse an Bedeutung gegenüber dem Einzeltone, sie wächst mit der Empfindung einer Einheit im klanglichen Sinne, welche den Konsonanzgrad bestimmt; das Intervall ist eine dichtere Einheit als der Ton, die Intervallschwere eine intensivere Empfindung als die Tonschwere. Noch stärker tritt dieser Empfindungseindruck beim Akkord auf (was sich auch in geläufigen Ausdrücken wie „Klangmasse“ und „Fülle“ des Akkords u. v. a. dokumentiert). Ueber das Hereinspielen von Schwereempfindungen in die Harmonik wird noch zu sprechen sein; vorläufig beschränke ich mich darauf, hier den Urvorgang einer Bewegung, der allem musikalischen Gestalten zugrunde liegt, in seiner Auswirkung auch bis zu Erscheinungen hingeleitet zu haben, welche in die viel umstrittenen „Schweregesetze“ der Akkordlehre hineinspielen, um zunächst von diesem Hinweis auf psychologische Sekundärercheinungen zur Einwirkung der primären unterbewussten Spannungsercheinungen auf die Melodik selbst und hernach zu ihrer Umsetzung in die grundlegenden klanglichen Energieverhältnisse der Harmonik zu gelangen, denen gegenüber auch den Schwereempfindungen im Akkord eine untergeordnetere Bedeutung zukommt.

---

<sup>1)</sup> Wie unsere Bezeichnung der Tonhöhendifferenzen an die Raumvorstellungen, so knüpfte bei den Griechen die Kennzeichnung für die tiefen Töne (*βαρύ* = schwer) an die im Tone liegende Empfindung einer Masse, während bei ihnen der Ausdruck für die hohen Töne (*ὀξύ* = scharf) mehr die Eigenart des Sinnesreizes zu beschreiben sucht. Auch hier vermag bezeichnender Weise die Sprache die eigentlich gehörmässigen Empfindungsqualitäten nur durch Umschreibung aus fremdem Gebiet darzustellen.



### Drittes Kapitel.

## Die Spannungsentwicklung in der melodischen Erformung.

### *Die Durskala.*

**A**uch die einfache Durskala, die Grundform der tonal organisierten Melodik, stellt eine geschlossene Bewegungsphase dar, einen melodischen Verlauf, der von einem Ausgangston gegen seine Oktave (den im musikalischen Bewusstsein am stärksten vortretenden Ton) als Zielton gerichtet ist. Die Empfindung eines Bewegungszuges vom Grundton zur Oktave, der Zielanschwung gegen diese, ist der Ursprung und das Wesen der Skala; erst in zweiter Linie gegenüber dieser Primärerrscheinung ist in weiterem Stadium des Bewusstwerdens und der Verdeutlichung des melodischen Zuges die Fixierung der Einzeltöne nach hereinspielendem, deutlichem harmonischen Empfinden und tonalen Gesichtspunkten bestimmt. Auch wenn man sich den einfachen musikalischen Gesamteindruck der Grundskala vergegenwärtigt, bestätigt sich, diesem genetischen Vorgang entsprechend, die vorwaltende Bedeutung des linearen Bewegungszuges gegenüber der harmonischen Organisation der Einzeltöne, indem das Hauptsächliche des musikalischen Eindrucks nicht in diesen, sondern in der von einem Tone zu seiner Oktave zielenden Verbindung liegt.

An sich besteht die reichste Möglichkeit von verschiedenartigen Anordnungen der Intervalle innerhalb der einfachen Bewegungsform von einem Ton zu seiner Oktavwiederholung; mannigfache Skalenbilder können als Grundlage melodischer Kunst festgelegt werden; von der Ausfüllung in den kleinsten gebräuchlichen Intervallen, der chromatischen Skalenform an, wären die rein melodischen Kombinationsmöglichkeiten aller erdenklichen Ausfüllungen einer Oktave unerschöpflich, (um die Möglichkeiten, die ausserhalb der gleichschwebenden Temperatur lägen, Vierteltöne u. s. w., gar nicht in Betracht zu ziehen.) Aber die Entstehung des melodischen Grundbildes aller tonal organisierten Musik, der Durskalenform, ist hiebei in der Weise zu verstehen, dass auch unter allen Kombinationsmöglichkeiten hinsichtlich der harmonischen Verhältnisse, die in den Bewegungszug von einem Tone bis zu seiner Oktavwiederholung eingreifen können, wieder die einfachsten für die Anordnung der Intervalle bestimmend wurden; das sind die Akkordformen der Tonika, der Naturklang

selbst, und der beiden ihr nächstverwandten, im Quintverhältnis an sie gereihten Klänge, Dominante und Unterdominante; beim ursprünglichen Vorgang der Skalenentstehung von  $c$  zu  $\bar{c}$  sind zunächst die noch im Naturklang gelegenen Töne (e-g), die am intensivsten vorempfundenen, am deutlichsten und zuerst herausragenden Punkte, an denen sich das eingreifende harmonische Empfinden festsetzt, und die zwischen ihnen liegenden Stufen unter allen denkbaren chromatisch verschiedenen Tonhöhen auf diejenigen fixiert, welche noch dem Dominantklang (g-h-d) und Unterdominantklang (f-a-c) angehören. Daher die Form  $c-d-e-f-g-a-h-\bar{c}$ .

Die Durskala ist somit als die denkbar einfachste sekundenweise geschlossen verlaufende Bewegungsphase zu definieren: die Verbindung der einfachsten Tonverhältnisse, Grundton und Oktave, und zugleich die in den einfachsten harmonischen Verhältnissen ausgeglichene Form der melodischen Bewegung innerhalb der Oktave. Diese Bedingungen gestalten die Durskala zur natürlichen Grundform aller Melodik. Alle Abweichungen von ihr, durch chromatische oder durch sonstige Veränderungen, rufen erhöhte Unruhe hervor und sind von stärkeren Bewegungsspannungen durchsetzt. Aber dieser in die Melodik hineinspielende, einfachste harmonische Ausgleich ist nur die Organisierung der Dur-Grundskala, während das Wesen der Skala in ihrer inneren Dynamik liegt und als Zieltonbewegung in die Oktave zu verstehen ist; diese Grundempfindung wird auch für die technischen Verhältnisse in der Skalenbewegung bestimmend.

### *Leittonspannung.*

Eine erhöhte Intensitätsempfindung der kinetischen Spannung dringt von den unterbewussten Empfindungsenergien zu den der Musiktheorie im engeren Sinne angehörigen Erscheinungen da in besonderer Deutlichkeit durch, wo sich die Bewegungsenergie in schärfster Spannung konzentriert und am sinnfälligsten in der Empfindung verfestigt hat, in den sogenannten „Leittönen“. Das Hervortreten einer „leitenden“, d. h. nichts anderes als einer melodisch zu bestimmter Auslösung drängenden Energieempfindung, geht auf die im melodischen Zusammenhang hervortretende, in einen Zielton gerichtete Bewegung zurück. Die sogenannte „Auflösung“ des Leittones ist die Auslösung der kinetischen Spannung in das Ziel des Bewegungsverlaufs. Wo der melodische Impuls in die höhere



Oktavwiederholung des Tonikaton es wieder einmündet, findet zugleich im Skalenbild selbst dieses Andrängen zu einem Zielton seinen Ausdruck in der stärksten Annäherung an diesen, in der Festlegung eines Halbtones vor der Oktave. In diesem chromatischen letzten Schritt zur Oktave des Grundtones vollzieht sich die „Ableitung“ des Leittones, d. h. seiner in erhöhtem Masse vortretenden lebendigen Kraft. Der Ausdruck „Leittonschritt“ (von der 7. Stufe zur Oktave) ist daher kennzeichnender und intensiver erfüllt als die nur auf das äussere Intervallbild weisende Bezeichnung eines „Halbtonschrittes“, da er auf treibende Bewegung weist und statt von einer Leittonstellung wäre besser von einem Leittonzustand der Töne zu sprechen. Das Krisenhafte im Leitton ist es, das für unser Empfinden sein besonders fassbares Hervortreten aus dem ganzen Bewegungsverlauf bewirkt. (Die französische Sprache bezeichnet den Leitton feinsinnig als „note caractéristique“). Die kinetische Spannung erhält sich in ihm spürbarer, eigenartiger und unmittelbarer, als sonst die immanenten Energien neben dem rein gehörmässig Erklingenden an der Oberfläche des Sinnfälligen verspürbar bleiben. (Die in sehr vielen Harmonie-Lehrbüchern anzutreffende Erklärung der Wirkung des Leittones aus seiner Zugehörigkeit zum Dominantakkord beruht auf einer Verwechslung von Ursache und Wirkung.)

Gewisse typische melodische Erscheinungen stellen nichts als einen Ausdruck des im Leitton erfüllten bestimmten Willens dar, z. B. die häufige rhythmische „Vorausnahme“ des Auflösungsstones beim Leitton. Ebenso setzt sich aus der gleichen Ursache an den Leitönen vor ihrer Auflösung in den Zielton ein (diesen gleichfalls vorausanschlagender) Triller fest, ebenso Pralltriller, Doppelschläge und andere Figuren, wie auch bei einem Spiel auf Streichinstrumenten oder im Gesang bei Leitönen unwillkürlich und unbewusst stärkeres Vibrieren entsteht. Die bekannte Erscheinung, dass bei Streichinstrumenten oder im Gesang die Leitöne durch Musikalische unwillkürlich etwas höher angetönt und die gleichschwebende Temperatur instinktiv hierbei modifiziert wird, beruht gleichfalls in der Empfindung eines Hinderängens zum Zielton, mehr als in einer blossen Gehörsfeinheit, der gewöhnlich diese leichte Ton-erhöhung zugeschrieben wird, analog wie bei den bereits S. 32 angeführten Erscheinungen.

*Dynamik der Skalen.*

Auch die beiden Moll-Skalentypen, die harmonische wie die melodische, erformten sich aus dem melodisch-kinetischen Empfinden, welches einen Leitton, d. h. Ziellandrängen, wie es im Wesen der ganzen Skalenbewegung liegt, zugleich auch in der äusseren Erformung des Skalenbildes verlangt. Wir haben hier, wie überall, nicht in der Zeichnung, sondern in der Bewegung den Gehalt der Erscheinung zu suchen. Bei der melodischen Moll-Skala tritt diese formbildende Kraft der Bewegungsempfindung besonders deutlich hervor, indem in der oberen Hälfte, im Aufwärtstreben von der Quint zur Oktave, Erhöhung der 6. und 7. Stufe, beim Abwärtstreben deren Erniedrigung erfolgt, bei steigender Bewegung ein Hinandrängen mit Halbtonauslösung zur Oktave und im Fallen ein Hinabdrängen mit Halbton abwärts zur Quinte. Die Mollskala mit veränderlicher 6. und 7. Stufe schmiegt sich in ihrer äusseren Klangerformung plastisch der innern bewegenden Kraft an; daher ihre Bezeichnung als „melodische“ Mollskala, indem die im Begriffe „melodisch“ liegende Erformung aus Bewegungsspannungen richtig empföhlt wurde.

Hierin liegt zugleich ein deutlicher Beleg dafür, dass der Skalenbildung zutiefst die Bewegungsempfindung zugrunde liegt und die Harmonik erst organisierend in den Bewegungszug eingreift; daher ist auch die Bewegungsenergie stets bestimmender für die Skalenform als diese. So kommt es, dass die Molltonalität, entgegen den ihr eigentlich entsprechenden Klangformen, meist die Durform der Dominante anwendet, um den Leitton durchzusetzen, während sich im Dur die aus den eingreifenden harmonischen Verhältnissen sich ergebende Fixierung der einzelnen Skalentöne, die einen Halbton vor dem Grundton schafft, auch mit der Bewegungstendenz der Skala deckt. Aus diesen Erscheinungen beim Moll ergibt sich zugleich ein keinen Zweifel mehr offen lassender Schluss auf die Frage, was bei der Durskala das Primäre sei, die Halbtondistanz von der 7. Stufe zur Oktave, die hier zugleich auch den hereinspielenden einfachsten Harmonieverhältnissen entspricht, oder aber die Energie der Zieltonbewegung, die in das äussere Bild der Skala hineinwirkt; (denn dass die Streifung dieser Frage in der Tat nicht ganz überflüssig ist, beweist z. B. die erwähnte Auslegung der Leittonwirkung als Folge der harmonischen Dominantwirkung). Das Gleiche beweist neben der Modifizierung des Moll auch die historische Entwicklung.



Aus der Dynamik der Skala erklärt sich auch, warum die Leittonbildung nicht im Hinabsteigen vor dem Grundton, von der Sekunde zur Tonika, entstand und die eingreifende, einfachste harmonische Organisierung durchbrach: Ausdruck angespannter Energie ist das Aufwärtstreiben der Bewegung, das Hinabsinken der Skalenbewegung ist Entspannung; hier sinkt die Linie in den Ausgangston ohne die intensive Energie zurück, die im Andrängen gegen den Zielton zur Leittonbildung führte. Hingegen entsteht in der Abwärtsbewegung die Empfindung eines intensiveren Zustrebens zum Grundton aus den unterbewussten Schwereempfindungen, die wir in die Töne projizieren, und die in die Dynamik der fallenden Skalenbewegung, wie überhaupt in alle in Entspannung abwärtssinkende Melodik, hineinspielen.

Die Durgrundskala besteht jedoch aus zwei vollkommen gleichförmigen Tetrachorden: c bis f und g bis  $\bar{c}$ , die beide Leittonannäherung auch in der aus den eingreifenden einfachsten Harmonieverhältnissen sich ergebenden Intervallanordnung aufweisen, während diese z. B. im Moll durch die einen Leitton vor der Oktave erstrebende Bewegungsenergie bei der Skalengrundform erst modifiziert werden musste. Dies ist eine Teilung, die auch wieder eine Vereinfachung des Bewegungsvorganges darstellt, indem sie den Charakter der Zuspitzung, das Krisenhafte in der oberen Strecke der Ziellanäherung, als den markantesten Teil der Bewegung durch die Oktave herausfasst und seine Gestaltung und Dynamik auch im unteren Teile vorantönen lässt. Bei der Durskala ist daher nächst dem Zielton der Oktave der Quartton am stärksten herausragend und bildet, wenn man die ganze Lienenphase bis zur Oktave ins Auge fasst, eine Art Zwischenziel, über das die Bewegung streicht, so dass auch in dem ihm vorangehenden unteren Halbton, der Durterz, sich eine verhältnismässig stärker als in den übrigen Tönen hervortretende Wirkung der kinetischen Energie geltend macht, wenn auch nicht in der vollen Intensität des Leittones zur Oktave. Diese Erscheinung bestimmt wesentlich und durchgreifend die Energieverhältnisse, die in die Harmonik hereinspielen.

Auch in der ältesten mehrstimmigen Musik erfolgte eine Beeinflussung des ursprünglichen Skalenbildes der Kirchentonarten durch die kinetische Empfindung, indem bei denjenigen unter ihnen, welche ursprünglich unterhalb des Grundtones einen Ganzton aufweisen, bald eine chromatische Erhöhung durchbrach; man schuf einen

Leitton. Eine Ausnahme machte nur die phrygische Tonart, die des Leittones aufwärts zum Grundton entbehrte, indem ihre ursprünglich fallende melodische Bewegung einen Leitton von oben zum Grundton schuf und festhielt. Bezeichnenderweise setzt sich diese Leittonerhöhung zuerst nur bei Abschlüssen fest, später auch bei Teilabschlüssen mit dem Grundton. So entstand vor allem ein *cis* im Dorischen und *fis* im Mixolydischen, sowie *b* im Dorischen als abwärts gerichteter Leitton zur Quint. Den Anfangston der Skala bezeichnete man noch nicht wie heute mit dem (bereits harmonischer Beziehung und auch einer in die Klänge hereinspielenden Schwereempfindung entstammenden) Wort „Grundton“, „fundamentum“, sondern benannte ihn mit einem Ausdruck, dem viel klarer die Empfindung eines melodischen Zieltones zugrunde liegt: „finalis“ (= Endziel). Als man mit dem Ausgang des Mittelalters dahin kam, in der mehrstimmigen linearen Satzweise mit solchen „Zielannäherungen“, chromatischen Veränderungen, das ursprünglich festgelegte Skalenbild der Kirchentonarten mehr und mehr zu durchsetzen, bezeichnete man den durch solchen Durchbruch von Halbtonschritten gekennzeichneten Stil als „musica ficta“; (sie reicht in ihren Anfängen bis ins 13. Jahrhundert zurück); das Wort „ficta“ (fingere = bilden, ersinnen, geistig formen) enthält mit seinem Hinweis auf einen inneren, psychologischen Vorgang des Umformens eine Gegensatzbedeutung zum blossen Hören im engern Sinne der Aufnahme des klanglichen Moments; hier liegt dem Wort „fingere“ die Bedeutung einer gestaltend eingreifenden Empfindung zugrunde, worin die Bewegungsenergie erfüllt war. Die musica ficta ist eine Belebung der alten, starren Kirchentöne, das Erwachen und innere Andrängen durchgreifender melodischer Energie im mehrstimmigen musikalischen Satz; aus ihr erwächst das moderne Tonartempfinden, das durchaus nicht allein in klanglichen Empfindungen beruht.

#### *Allgemeines über melodische Spannwirkungen in der Polyphonie.*

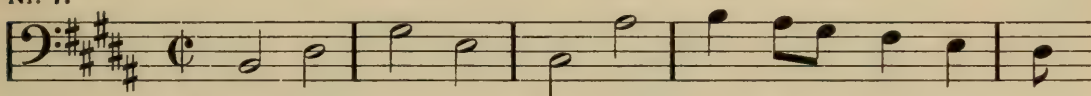
Als kinetische Spannung wirkt der Leitton auch in der künstlerischen Formung. Vom Gefühl für die melodischen Energien sind die linearen Bildungen der alten Polyphonie in viel subtilerer und wirkungsvollere Weise bestimmt, als es eine Einstellung nach den Kriterien und Stileigentümlichkeiten der uns vertrauteren klassischen Melodik nach Bach zu empfinden vermag. Mit einer einzigen Leittonwirkung sind dort oft Höhepunktsspannungen melodischer



Formungen zu einer Intensität potenziert, der keine äussere dynamische Wirkung je gleichzukommen vermag. Alle Kraft liegt hier im Innern des Melodischen selbst. Aus den Energieempfindungen ist überhaupt die ganze alte Linienkunst der Polyphonie zu verstehen. Dies gilt namentlich auch von ihren Themenbildungen.

So ist, um einen Einzelfall herauszuheben, z. B. das Thema der H-Dur-Fuge aus dem zweiten Teil von Bach's „Wohltemperierten Klavier“ eines der grossartigsten Beispiele von künstlerischer Wirkungskraft, die aus dem Leitton gewonnen wird:

Nr. 7.



Der Formsinn dieses Themas liegt in seiner steil und jäh aufwärts gerichteten Bewegungsenergie; sie liegt schon der ersten (mit e abschliessenden) Linienphase, die mit dem Ton gis gipfelt, zugrunde, einer Motivbildung, die sich im Bewegungszug eines hochstrebenden Bogens erspannt; die gleiche motivische Bildung wiederholt sich, in neu ausholendem Anschwung, mit den nächsten beiden Takten, bis zum Oktavton des Anfangs, h, aufwärts treibend: die in zweimaligem Anschwung zu diesem Gipfelton hinandringende Energie des ganzen thematischen Bewegungszuges erhält hierbei mit der Kulmination der Gesamtsteigerung in dem (über einen Halbtakt gedehnten) Leittonzustand des Tones „ais“ eine solche Konzentration der melodischen Intensität und Verschärfung der aufwärts gerichteten Bewegungsspannung, dass die steile Einmündung in den Höhepunkt des Themas wie eine leuchtende Spitze herauszublitzen scheint.

All die zwingende Kraft, der stetige Spannungsgehalt des melodisch-polyphonen Stiles von Bach liegt in der formenden Energie seiner Linien. Dies betrifft nicht nur Leittonwirkungen, sondern seine melodische Entwicklungskunst überhaupt. Darum ist sein Satzstil so intensiv bis ins Innerste belebt. Sämtliche Erscheinungen der polyphonen Kunst, die technischen wie die formalen, sind, wie im Laufe der späteren Abschnitte durchzuführen sein wird, Ausdruck von Spannungen. Wer ganz vom Empfinden des klassischen Stils ausgeht, hört in Bach's Polyphonie stets zu einseitig auf die Wirkungen ihrer Klangsönheit, ihre tonalen Entwicklungen und Umfärbungen, anstatt auf die Bewegung in ihr als den eigentlichen Gehalt des Geschehens und auch ihrer künstlerischen Eigenart

zu achten. So ist auch das, was man gewöhnlich als das Dissonanzreiche in Bach's Kontrapunkt bezeichnet, nicht so sehr eine Vorliebe für klangliche Dissonanzhäufungen (im vertikalen Sinne), sondern vornehmlich die Durchsetzung mit melodischen Spannungen, die auf lange Strecken, oft durch ganze Sätze und Satzteile durchgeführte Umgehung einer gleichzeitig in allen Stimmen eintretenden Einmündung im Ruhepunkte, eine (im Einzelnen noch näher zu betrachtende) Technik der wechselnden Verteilung von Spannungssteigerungen über die gleichzeitigen Stimmen, welche eine stetige Intensität der Energien im musikalischen Satz bewirkt. Diese Schwankungen im Spiel der dynamischen Spannungen sind für den Charakter des Bach'schen Satzes bestimmender als eine akkordliche Dissonanzfülle; die Polyphonie ist ihrem Wesen nach konstant dissonant.

### *Melodische Dissonanz.*

Denn schon der Widerspruch gegen ein Schlussgefühl innerhalb einer Bewegungsphase, wie er besonders deutlich beim Abbrechen einer Skala mit dem Leitton hervortritt, zeigt, dass der Begriff der musikalischen Dissonanz über die vollkommen unzulängliche Einschränkung auf die klanglich-akkordliche Dissonanz hinaus auch auf die linearen, „horizontalen“ Energieverhältnisse zu erweitern und unter Dissonanz viel allgemeiner das Bestehen ungelöster Spannungszustände überhaupt zu verstehen ist, auch solcher, die sich aus den immanenten Energieverhältnissen des Melodischen ergeben, so dass neben der rein klanglich-akustischen auch von einer melodisch-linearen Dissonanzwirkung zu sprechen ist. Schlussfähig ist in der Musik jeglicher melodisch-lineare Verlauf, in dem die immanenten Empfindungsenergien zur Entspannung gelangt sind. Der spezifische Charakter der klanglich-akustischen Dissonanz liegt in der Reizempfindung einer Trübung gegenüber der Konsonanzklarheit; der spezifische Charakter der Energiedissonanz ist Erregung. Dass noch andere als im Klanglichen allein beruhende Phänomene hier mitspielen, wurde längst empfunden, indem man die Ruhe der Konsonanz in sich, den Drang nach Weiterführung bei der Dissonanz betonte und in Schlussfähigkeit oder Fortführungsbedürfnis die Kriterien von Konsonanz und Dissonanz erkannte. Der Dissonanzbegriff ist also von einem klang-theoretischen zu einem musik-psychologischen zu erheben und neben der akustischen Dis-



sonanz der umfassendere Begriff der energetischen Dissonanz aufzustellen.

Diese ist nicht zu verwechseln mit dem von Riemann in der ganzen Harmonik durchgeführten Begriff der „Auffassungsdissonanz“. In meiner erwähnten früheren Arbeit glaube ich den Beweis erbracht zu haben, dass die „Auffassungsdissonanzen“ selbst nur auf „Energiedissonanzen“ ursächlich zurückgehen; Riemann erklärt nämlich das Dissonieren selbst als eine aus einem Auffassungsvorgang hervorgerufene Erscheinung, indem jeder Klang, der sich nicht als die Dreiklangseinheit der Tonikakonsonanz aus der Logik des tonalen Zusammenhanges darstelle, dissonant gehört werde, mag er auch selbst seiner Form nach sich mit einem konsonanten Klang decken. So gelangt Riemann hinsichtlich der psychologischen Grundlagen des musikalischen Hörens zu einem Grundsatz, welcher die Psychologie und die Logik des Hörens in Beziehung bringt. Riemann formuliert ihn als die „intellektuelle Aktivität der Einheitsbeziehung“ (Mus. Logik. Dissert. 1873). Es ist nun allerdings richtig, dass alles, was dissoniert, sich innerhalb des in logischer Geschlossenheit durchgeführten harmonischen Systems nicht als die „Klangeinheit“ des Tonika-Dreiklangs darstellt und die klare Formulierung und konsequente Durchführung, welche die intellektuelle Einheitsbeziehung auf ein tonales Zentrum, überhaupt die streng geschlossene Logik zwischen den harmonisch-tonalen Erscheinungen durch Riemann gefunden hat, stellt für die organisierte Harmonielehre selbst eine der grössten Errungenschaften dar; in ihr, (nicht in der unhaltbaren dualen Mollbegründung und durchgeführten Klangsymmetrie), liegen die bleibenden gewaltigen Werte der theoretischen Arbeiten Riemanns. Was zu bekämpfen bleibt, das ist die Missdeutung der intellektuellen Einheitsbeziehung zu einem psychologischen Grundvorgang, der Erscheinungen wie Konsonanz und Dissonanz hervorruft; denn der logische Auffassungsprozess, jene „intellektuelle Aktivität“, die alle Klänge auf eine Einheit (den Tonika-Dreiklang) zurückführt, bestätigt vielmehr nur aus der Geschlossenheit des Systems heraus die Dissonanzerscheinung. So wurde aus der von der Grundeinstellung des harmonischen Systems aus sich für bestimmte (d. h. nicht als die Klangeinheit des Systems sich darstellende) Klänge ergebenden Auffassung als Dissonanz die „Auffassungsdissonanz“ abgeleitet, d. h. der Dissonanzzustand selbst fälschlich auf einen Auffassungsvorgang ursächlich zurückgeführt.

Der intellektuell begründete Zusammenhang zwischen allen Begriffen innerhalb der Klangeinheits-Theorie stellt zwar ein systematisch geschlossenes Ineinandergreifen der harmonischen Erscheinungen dar, führt aber niemals aus dem Kreise der Syllogismen heraus in das tiefere Bereich der ursächlichen Auslösung der Vorgänge selbst. Darum darf man in allen Einzelresultaten der Klangtheorie nur Belege, nicht Begründung der musikalischen Erscheinungen suchen, die in Wirklichkeit psychologisch zu erklärende Empfindungserscheinungen sind. Erst die Organisation der klanglichen Erscheinungen in der tonalen Harmonik ist durch die Logik der Einheitsbeziehung bestimmt, die Grundvorgänge des harmonischen Geschehens haben jedoch nicht in einer Denktätigkeit ihre erregende Ursache.

Ein konsonanter Dreiklang ist für die Psychologie unseres Hörens mehr

als die formale Uebereinstimmung mit dem physikalischen Urbild und ebenso ist die Dissonanz eines Akkords für jene nicht erschöpfend dargestellt, wenn seine Zusammensetzung aus mehr als einer solchen Dreiklangseinheit herausgehoben wird. Die klangliche Dissonanz kann von fortwirkenden Energien der melodischen Grundkräfte durchkreuzt sein. In alle Harmonik spielt das Moment des Linear-Melodischen herein. So kommt es, dass harmonische Konsonanzformen im Kräftespiel des musikalischen Geschehens noch von ungelösten Spannungszuständen durchsetzt sein können, welche anderen Kräften als den im Klang selbst begründeten entspringen und den Konsonanzeindruck, d. h. Schlussgefühl (Entspannungsempfinden) unterbinden. Diese Erscheinung liegt stets den „Auffassungsdissonanzen“ zu Grunde und erstreckt sich über ein noch viel weiteres Gebiet als es durch den Begriff der Dissonanz-Auffassung zu formulieren ist.

Auch die Hochspannung im Leitton ist ihrer spezifischen Eigenart nach nichts anderes als rein melodische, kinetische Energie; sie unterscheidet von der lebendigen Kraft anderer Töne der gegen die Oktave als Bewegungs-Zielton gerichteten Skala nur das Merkbarere der Bewegungsenergie, jenes intensive Verspüren der letzten Zielannäherung, das verhältnismässig stärker aus dem Unterbewussten zum bewussten Empfinden heraufreicht. Nicht eine andere Art der Energieerscheinung, sondern nur ein Intensitätsunterschied in der Empfindung liegt hier vor.

Man kann aber auch von Zieltönen in irgendwelchem, eine geschlossene Einheit bildenden Zusammenhang sprechen, ohne dass, wie beim Leitton, eine Anschmiegun g des Linienbildes an den durchströmenden Bewegungszug in einer Halbtonannäherung von dem Endton ihren Ausdruck findet. Innerhalb jeder Linie überhaupt, die eine geschlossene Bewegungsphase darstellt, ist jeder Ton der melodischen Entwicklung abschlussunfähig; daher innerhalb einer von c ausgehenden Skala jeder Ton der Bewegungsstrecke, nicht bloss der Leitton, falls der Oktavton  $\bar{c}$  als das Ziel vorempfunden und vorausgehört ist, gegen das die ansetzende melodische Bewegung anstrebt. Ebenso kann aber auch jedes Skalenbruchstück eine solche, in ihren Einzeltönen einem Abschluss widerstrebende Bewegungsphase darstellen, wenn die Bewegung nicht bis zur Oktave, sondern einem andern, näheren Ton zielt, z. B. von c-g; die Linie bis zu dieser Quint, einerlei ob sie nun diatonisch oder in anderen Intervallen verläuft, ist dann in ihrem ganzen Verlauf schlussunfähig, wenn g als Bewegungsende vorausempfunden wird; in diesem Fall neigt die Melodieentwicklung auch zur Schaffung eines Leittons vor dem Ziel der Quint g, zur Erhöhung von f zu fis, so dass im äusseren klanglichen Bild die Intervallanordnung



einen Ausdruck der immanenten Energieverhältnisse, der andrängenden Bewegung, gibt, eine Erscheinung, die zur Chromatik geführt hat.

*Spannkraft der Linieneinheit. Chromatik.*

Jede melodische Bildung, die als eine lineare Bewegungsphase, als melodische Einheit erformt ist, birgt eine fortwirkende lebendige Spannkraft in allen Teilen des Zusammenhanges, die erst mit dem Endton der Phase zur Ruhe und Empfindung eines Abschlusses (oder Teilabschlusses) gelangt; darum steigert auch jedes Hervorheben eines Tonzusammenhanges als geschlossenen linearen Ganzen die Empfindung der lebendigen Kraft im Einzeltone und ruft in erhöhter Weise Abschlussunfähigkeit im musikalischen Sinne hervor<sup>1)</sup>; die kinetische Energie wird dem Bewusstsein nähergerückt und darum unmittelbarer verspürbar. Soweit die Einheitsempfindung einer geschlossenen melodischen Strecke, einer Phase, herrscht, sind alle ihr angehörigen Töne in melodischem Sinne dissonant.

So herrscht z. B. innerhalb eines Motivs die kinetische Energie eines einzigen Bewegungszuges, der Strom einer Krafterspannung über alle Einzeltöne des Verlaufs, zwar nicht in allen Einzelteilen und Einzeltönen der Phase in gleicher Intensität, schwankend mit dem Spiel der Spannungen, aber nicht zu voller Entspannung, zu einem Absetzen des Bewegungszuges, vor dem Ende des Motivs

---

<sup>1)</sup> Wenn hier von dem Moment der Ruheempfindung im Einzeltone die Rede ist, so ist auch noch nicht, obwohl die Sonderung zunächst schwierig erscheinen mag, an die rhythmische Lage des Einzeltones zu denken, die für unser musikalisches Empfinden gerade hinsichtlich des Abschlussgefühles stark mitbestimmend wirkt: desgleichen soll hier, wo es auf die Klarlegung der rein melodischen Energien an sich ankommt, vorläufig das harmonisch-tonartige Moment, das weiter hinsichtlich des musikalischen Schlussgefühles mitspielt, noch nicht mithereingezogen werden, überhaupt noch keinerlei Organisation, welche in die erklingenden Melodietöne selbst eingreift, sondern nur die innere technische („dynamische“) Konstitution des Melodischen betrachtet werden. Denn auch wenn wir z. B., um nicht durch andere heterogene, musikalische Momente vom Wesen des melodischen Zuges an sich mit seinen Eigen-Spannkraften abgelenkt zu werden, uns Linienformungen vergegenwärtigen, die noch gar nicht zu organisierter Einheit im Sinne unseres musikalischen Empfindens gerundet sind, rhythmisch freien Bildungen von vagem tonalen Charakter (wie Bruchstücke aus exotischer Melodik u. dgl.), so ist aus den kinetischen Kräften des Melodischen an sich, seinen Spannungen und Zusammenhängen in geschlossenen Bewegungsphasen, Schlussempfinden oder ein Weiterwirken lebendiger Kraft im Einzeltone bestimmt.

gelangend. An keinem einzelnen Tone eines einmal als motivischen Zusammenhangs verstandenen melodischen Verlaufs kann abgebrochen werden, ohne dass Widerspruch gegen das musikalische Fortführungsbedürfnis hervorträte. Jeder motivische Zusammenschluss innerhalb melodischer Bildungen erhöht die lebendige Kraft in jedem Einzeltone, da die Gesamtheit des Zuges, der über die Einzeltöne hinüberstreicht, den Einzelton selbst miterfasst; eine Erscheinung, die für die Satztechnik selbst von wesentlicher Bedeutung ist. Das Gleiche ist z. B. auch bei Sequenzbildungen der Fall; indem nämlich eine bestimmte melodische Figur hierbei durch Wiederholungen hervorgehoben wird, tritt sie, auch dann, wenn sie im übrigen Verlauf nicht als motivische Einheit vorherrscht, doch innerhalb der Sequenzbildung in einer motivartigen Geschlossenheit ihres Bewegungszuges ins Bewusstsein; ihre Wiederholung in der Sequenz bewirkt ihre musikalische Erfassung als Ganzes und Einheit. Auch durch sequenzierende Verarbeitung vermag daher die kinetische Energie des ganzen Tonzusammenhanges und die lebendige Kraft der Einzeltöne eine Konzentration zu erfahren.

Wie schon betont, ist andererseits die Verdichtungserscheinung kinetischer Spannung, wie sie im Leitton vorliegt, nicht ausschliesslich an die stereotype chromatische Zielannäherungsstelle vor dem Oktavton der aufwärts strebenden Skala gebunden; in jeder chromatischen Alteration liegt die Uebertragung der gleichen Wirkung auf andere Stellen des melodischen Verlaufs, die Schaffung weiterer Leitöne zu andern Tonstufen als der Tonika vor, sei es aufwärts oder auch abwärts gerichteter. Jeder Ton der Grundskala kann dadurch besonders hervorgehoben werden, dass in ihn eine Leittonbildung führt, z. B. der Ton *g* in *C-Dur*, indem ihm *fis*, oder auch bei Abwärtsbewegung *as* statt *a* vorangeht. Jede melodische Chromatik ist Steigerung der kinetischen Energieempfindung. Alteration (wörtlich = Erhöhung) bedeutet nicht bloss Erhöhung eines Tones, sondern auch der melodischen Erregung. Aber wir empfinden die Leittonwirkung an solchen Stellen umso stärker, wo in der normalen, harmonisch ausgeglichensten und eingewohnten Tonleiterform ursprünglich keine Halbtöne vorkommen; darum wirkt jeder von der Skalengrundform abweichende Alterationston noch intensiver als die chromatische Spannung des Leittons an der gewohnten Stelle von der 7. Stufe zur Oktav-Wiederkehr der Tonika. Doch sind das nur Intensitätsunterschiede, bedingt durch ein verschieden starkes Vor-



treten ein und derselben Energieempfindung. Die gesamte Chromatik selbst ist nur ein Weiterausgreifen des in der alten „musica ficta“ erst an den der „finalis“ benachbarten Skalenstufen einsetzenden Prinzips über andere und zahlreichere Stellen der Grundskala. Die ersten Erhöhungen der 7. Stufe in den Kirchentonarten, welche ursprünglich ein Ganztonintervall unter der finalis aufgewiesen hatten, müssen in den älteren Jahrhunderten in ähnlich starker Intensität gewirkt haben, wie späterhin die chromatischen Alterationen. Durchsetzung mit Alterationen bewirkt eine gewaltige Erhitzung der linearen Entwicklung, die bis in die fernsten künstlerischen Wirkungen hinein das Wesen der Chromatik kennzeichnet. Auch die erste durchgreifende Ueberwindung des klassisch-harmonischen Stils entsteht aus der neu erschwellenden Bewegungsspannkraft der Chromatik, welche die Oberfläche des Klangbilds zu den phantastischen Formen der Alterationsharmonik verzerrt. Daher deren tiefe Unruhe, die Ueberhitzung zu Spannungen, in welchen das Losbrechen mächtiger Bewegungen gefesselt liegt („Tristan“-Harmonik). Die chromatische Wirkung ist ihrem Ursprung nach keine klanglich begründete Erscheinung, sondern Energieempfindung, welche das Klangliche durchsetzt und die wir daher zugleich mit dem klanglichen Eindruck und in inniger Verquickung mit diesem aufnehmen.

In der Chromatik liegt „Uebergang“; daher auch ihre Ausgleichswirkung an harmonisch-klanglichen Härten; denn indem sie das musikalische Empfinden intensiv auf den linear-melodischen Zusammenhang konzentriert, tritt, auch bei starken harmonischen Härten, eine gewisse Ablenkung von akkordlich-vertikaler Zusammenfassung ein. Je intensiver in einem musikalischen Satz die Linienkraft, um so unempfindlicher sind wir gegen die Zusammenklangsformen, durch welche die Linien ziehen.

---

#### Viertes Kapitel.

### Bewegungsenergie und Rhythmus.

#### *Bewegungsempfindung als Ursprung des Rhythmus.*

Die allgemeine Anschauung über die Grundlagen der Tonkunst fasst alle Momente, die Impuls, Schwung und Bewegung im Melodischen ausmachen, kurzweg im Rhythmus zusammen. Hiebei

ist vor allem bemerkenswert, dass die Musiktheorie, die im Wesentlichen die Lehre vom musikalischen Rhythmus und Metrum in gewissen Zeitdauerwerten und Anordnungsverhältnissen der Betonungen erschöpft sieht, den eigentlichen Gehalt an der ganzen Erscheinung des Rhythmus, das Vorwärtstreiben, die in ihm liegende Bewegung und drängende Kraft überhaupt nicht heraushebt, noch zu erklären vermag, während in ihnen die Quelle des Rhythmischen selbst zu erblicken ist. Waren bei einer Linie schon die rhythmischen Verhältnisse selbst nur als Ausdruck und Sichtbarwerden der formenden tieferen Bewegungskräfte in ihr zu bezeichnen, so liegt im Rhythmus überhaupt der Grundgehalt einer Bewegung, die bloss in bestimmter Umgestaltung hier zu Bewusstsein und Verspürbarkeit vorbricht. Alles Rhythmische ist selbst nur eine besondere, in konkreteren Erscheinungen abgegrenzte Bewegungsform. Auch schon die Herkunft des Wortes „Rhythmus“ vom griechischen  $\rho\acute{\epsilon}\omega$  (= fließen) deutet auf Bewegung als den tiefsten Ursprung, dem gegenüber die Zeitmassverhältnisse und Betonungsanordnungen etwas Sekundäres sind.

Die im Rhythmus liegende spezifische Erscheinungsform der viel allgemeineren Grundempfindung von Bewegungsenergie beruht darin, dass hier die kinetische Empfindung auf eine bestimmte körperliche Bewegungsempfindung projiziert ist, u. z. auf jene primitive körperliche Bewegung, die aus dem Gleichmass des Schrittgefühls am spürbarsten und sinnfälligsten in uns pulsiert. Der Rhythmus stellt also erst eine Umformung der kinetischen Empfindung überhaupt zur körperlichen Bewegungsempfindung des Schrittmasses dar; mithin gleichfalls eine Art Konkretisierung einer allgemeineren, elementarerer und unterbewussten psychischen Energie-Urerscheinung, deren Beziehung und Umgestaltung zu sinnlich spürbarer Bewegungsempfindung; der Rhythmus ist nur ein Moment, das uns bewegtes Geschehen näher bringt. Was die Theorie der Rhythmuslehre zur Hauptsache erhebt, die Zeitdauer- und die Anordnungsverhältnisse von Betonungen, ist in Wirklichkeit bereits sekundäre, an der Oberfläche des Geschehens liegende Erscheinung, die irgendwelches Moment eines Impulses, also des tiefsten und tragenden Gehalts im Rhythmus, gar nicht zu begründen vermöchte. Das Wesentliche, Ursprüngliche und Bestimmende am Rhythmus ist der Bewegungsinhalt, der drängende Schwung. Die übliche Theorie deutet, wie beim Melodischen, auch hier in der Rhythmik Auswirkungs-



erscheinungen als die Kraftquelle, als Wesen und Ursache<sup>1)</sup>. Anordnungs- und Zeitdauerhältnisse im Rhythmus sind Erscheinungsformen, in denen ein tieferes Geschehen den Ausdruck seiner Spannungen gewinnt.

Wie die Melodie keine Aneinanderreihung von Tönen, sondern ein ursprünglicher Zusammenhang, so ist auch der Rhythmus keine Aneinanderreihung einzelner rhythmischer Eindrücke, sondern ein ursprünglicher Bewegungszug, aus welchem diese Einzeleindrücke hervortreten. Ob dies in mehr oder minder geregelter Anordnungsfolge der Betonungen geschieht, das hängt vom Charakter der Spannungsvorgänge ab, die sich im Melodischen erformen. Der Fehler, die äusseren rhythmischen Erscheinungsformen allein ins Betrachtungsfeld zu rücken, liegt aber vor, wenn die Theorie den Vorgang einer rhythmischen Melodieerformung als die nachträgliche Verbindung der einzelnen Einheitswerte gewisser, als die Primärerseinerung hingestellter rhythmischer Anordnungsverhältnisse darstellt, während gerade hier die tragende Aktivität und in der strömenden Energie jener die rhythmischen Einzeleindrücke überstreichenden Verbindung der psychologische Ursprung der Rhythmusempfindung liegt.

### *Verhältnis von kinetischer und rhythmischer Energie in der Melodik.*

Aber nicht alle Bewegungsempfindung im Melodischen ist umgekehrt rhythmischen Charakters (d. h. eine Beziehung auf die rein körperliche Bewegung des sinnlich spürbaren Schrittgefühls). Es gibt Linien, die gerade rhythmisch nicht markant sind, die auch nicht eine im landläufigen Sinne als „melodisch wohlgefällig“ zu bezeichnende Schönheit aufweisen und dennoch eine gewaltige Spannkraft in sich tragen, wie z. Beispiel die in Nr. 1 angeführte. Das Wesen des Melodischen ruht in einer zu viel weiterer Umspannung ausgreifenden psychischen Grundenergie. Wie die Melodie selbst in allen ihren äusserlich wahrnehmbaren, klanglichen Erscheinungen,

---

<sup>1)</sup> Die bekannte Erscheinung, dass rhythmisch kraftvolle Musik (wie z. B. Marschmusik) imstande ist, nicht nur anfeuernd zu wirken, sondern die Bewegungskraft und körperliche Leistungsfähigkeit selbst bedeutend zu erhöhen und körperlicher Ermüdung entgegenzuwirken, hat ihre Ursache in der Natur des Rhythmus, der ihm innewohnenden Empfindung von Bewegung, u. z. einer Bewegungs-Aktivität, die unmittelbar auf den eigenen Körper, die Schrittbeziehung bezogen ist.

so ist auch der Rhythmus als spezifische Bewegungserscheinung erst sinnfälligere Ausdrucksform, an welche die elementare psychische Urenergie der kinetischen Spannkraftserregung gelangt. Der Rhythmus stellt jedoch nicht bloss selbst lediglich eine besondere Umformung der kinetischen Grundempfindung überhaupt dar, sondern diese Umformung, die Beziehung auf die sinnlichere Bewegungsempfindung des Schrittgefühls, bedingt zugleich auch einen besonderen Charakter der Melodie. In welcher Weise durch wachsendes Vorbrechen des rhythmischen Impulses die Melodie und ihre Stilart innere Umgestaltung erfährt, wird später eingehend auszuführen sein. Schon eine flüchtige historische Betrachtung zeigt, dass der Rhythmus nicht immer auch nur zu annähernd gleicher Bedeutung im Melodischen durchgebrochen ist; die Musiktheorie muss aber noch weit über alle einmal historisch realisierten besonderen Erscheinungsformen der Melodiestile, alle Möglichkeiten umfassend, hinausgreifen, die in den Grundlagen der Melodik latent liegen. Dies ist nur von psychologischen Grundlagen der Melodiebildung aus möglich.

Andererseits neigen wir zu einer solchen Konkretisierung der unterbewussten Vorgänge; sie drängen an die Helle deutlicherer Verspürbarkeit, an die wir uns wie an einen Halt klammern, und die in einem Hereinspielen der körperlichen Schrittempfindung in die dem Melodischen zugrundeliegende, viel allgemeinere Erscheinung der kinetischen Energie besteht. Die viel diskutierte Frage, ob es, wenigstens soweit Kunstmusik in Betracht kommt, eine vollständig „rhythmusfreie“ Melodie gebe, kann in diesem Zusammenhang unerörtert bleiben; jedenfalls ist dies nicht als grundsätzlich unmöglich abzuweisen. Aber auch wenn angenommen wird, dass zumindest ein schwaches Heraufpochen eines Schrittgefühls, also wenigstens eine latent bleibende Neigung zu rhythmischer Anordnung, aller melodischen Bewegung eigen ist, so bedingt dies noch keineswegs die theoretische Grundeinstellung, im Rhythmus Wurzel- und Urelement der Melodik zu sehen und allen melodischen Stilarten metrisch-rhythmische Anordnungsverhältnisse als Norm und Masstab zugrunde zu legen, um auch Abweichungen von diesem stets auf sie zurückzuführen. Falsch ist es auch hinsichtlich der Melodik, zu behaupten, die Melodie sei von Ursprung an eine Ausfüllung eines rhythmisch-metrischen Schemas (allenfalls unter mehr oder minder starken Abweichungen durch Zusammenziehungen, Wiederholungen einzelner Glieder u. s. w.), sondern in die stets das Primäre darstellende



melodische Bewegungserformung kann stärker oder schwächer, mehr oder minder für die Form bestimmend ein rhythmischer Betonungswechsel infolge der unbewussten Beziehung der Bewegung auf körperliche Schrittbewegung eindringen.

### *Der Charakter der rhythmischen Akzente.*

Der unmittelbare Zusammenhang zwischen Rhythmus und körperlicher Bewegung zeigt sich am deutlichsten, wenn man an den fast nur in rhythmischen Schlägen beruhenden Tanzcharakter der primitiven Musik wilder Völker denkt. Die Beziehung auf das primitive körperliche Bewegungsgefühl<sup>1)</sup> des Schrittes bedingt erst den im Rhythmus enthaltenen Betonungswechsel schwerer und leichter Schläge; diese rhythmischen „Schläge“ sind Trittempfindungen, welche wir von der einfachsten und gewohntesten, körperlichen Bewegung her in uns verspüren, und welche auch dann, wenn wir uns selbst in Ruhe befinden, in uns wie ein Pulsieren nachpochen und hämmern. Die Schrittempfindung mit ihren gleichmässigen Schlägen ist in uns immer latent. Unsere Schrittbewegungen sind aber kein gleichförmiges Stampfen aller einander folgenden Tritte, sondern stets ein Wechsel von betonteren und schwächeren Schlägen (eine Erscheinung, die selbst aus physiologischen, über den Rahmen dieser Untersuchungen hinausgehenden Ursachen zu erklären ist). Hieraus fliesst der Wechsel stärkerer und schwächerer Betonungen in den musikalischen Rhythmus ein. Auch die rhythmischen Symmetrie-

<sup>1)</sup> Den eigentlichen Ursprung alles Rhythmus sucht auch Karl Bücher, „Arbeit und Rhythmus“ (1896) im körperlichen (Muskel-)Gefühl der rhythmischen Gliederung. Nach ihm ist der Ursprung der Musik Arbeitsbewegung; (S. 82) „Alle Arbeit beginnt mit dem Gebrauch der menschlichen Gliedmassen, der Arme und Beine, bez. Hände und Füße, die sich, wie wir wissen, schon von Natur rhythmisch bewegen“. Vom Rhythmus als einer Bewegungserscheinung und vom Mitspielen eines körperlichen Bewegungsgefühls im Rhythmus spricht ferner Ed. Sievers (Metrische Studien, I, 1901, S. 27): „Die Vorführung des musikalischen Kunstwerks verläuft in der Zeit, oder mit anderen Worten, das musikalische Kunstwerk kommt nur durch eine Bewegung in der Zeit zur Erscheinung. Die spezifische Form dieser Bewegung heisst allgemein Ablauf oder *ρῥυθμός*, Rhythmus, sofern sie gesetzmässig (und im Kunstwerk auch wohlgefällig) geregelt und gegliedert ist..... Bei dem ausführenden Darsteller tritt dazu noch das körperliche Bewegungsgefühl, das sich übrigens oft auch beim Hörer und Zuschauer einstellt, sei es, dass es bloss vorgestellt wird, sei es, dass es zu wirklich ausgeführten Begleitbewegungen führt.“

empfindungen gehen auf die Symmetrie des Körpers und seiner Bewegungen zurück.

Aus der Natur des Rhythmus ergibt sich daher ferner der Charakter seiner Betonungen; der Nachdruck, der in ihnen liegt, rührt aus der Schwereempfindung des Schrittes, zu der sich die Bewegungsempfindung konkretisiert; im rhythmischen Akzent liegt ein Gewicht, eine Schwere im wörtlichsten Sinne; er ist ein Schlag, wie der Niederschlag des Trittes. (Auch die spezifischen Rhythmusinstrumente des Orchesters sind die Schlaginstrumente.) Die grössere Tonstärke, welche einem Melodieton an der Hauptbetonung des Taktes zukommt, ist es nicht allein, welche den Akzent ausmacht; der eigentliche Inhalt des rhythmischen Akzents ist die spürbare trittartige Erschütterung, der gegenüber die äussere dynamische Verstärkung nur sekundäre Erscheinung ist. Der akzentmässige rhythmische Nachdruck ist denn auch etwas wesentlich Verschiedenes von dem Nachdruck im Höhepunkt einer kinetisch-melodischen Spannungsentwicklung, worauf noch (im III. Abschnitt dieses Buches) eingehend zurückzukommen ist. Der Charakter der Rhythmus-Akzente als in uns spürbarer, pulsierender Schrittbetonungen macht es auch erklärlich, wieso wir beim Ertönen von Melodien auf Instrumenten, die keiner dynamischen Differenzierung fähig sind, z. B. wenn die Orgel eine Melodie ohne Registerwechsel spielt, trotzdem die guten Taktteile aufzunehmen und von den schwächern deutlich im Empfinden zu sondern imstande sind; das kann in solchem Falle natürlich nicht an realer, äusserer dynamischer Verstärkung der betreffenden Töne liegen, sondern an dem Mitschwingen der auf den körperlichen Schritt projizierten Bewegungsempfindung, einer noch neben dem klanglichen an sich mitspielenden Komponente des musikalischen Hörens; die Akzente pochen und pulsieren in uns als spürbare Erschütterungen, auch da, wo sie nicht zu einer Betonungsverstärkung zu führen vermögen.

Dass die rhythmischen Schwergewichts-Betonungen nicht in einer ausschliesslich dynamischen Verstärkung begründet sein können, betont vornehmlich Riemann in seiner Theorie der Rhythmik. Die Begründung des Gewichtswechsels sucht jedoch Riemann schon im einfachen „Takt-Urbild“, der Gegenüberstellung von Leicht und Schwer, dem „ersten synthetischen Gebilde metrischer Art“, aus der „Beziehung eines Zweiten auf ein Erstes, als diesem gegenüber tretend“ zu erklären; aus dieser entstehe erst die Betonung des guten Taktteiles: („System der musikalischen Metrik und Rhythmik“, S. 196). Hiebei sei die Scheidung der schweren Zeit von der folgenden



leichten „notwendiges Verdeutlichungsmittel der rhythmischen Ordnung“. Während damit das Gegenübertreten des betonten und unbetonten Taktteiles, das Takt-Urbild selbst, nach Riemann's Theorie bloss aus einer Tätigkeit des Beziehens erklärt ist, wären innerhalb des Taktmetrums die Verstärkungen des Tones nur Mittel zur Hervorhebung der Werte, welche den Grundrhythmus vorstellen. (Ebenda S. 12): „Um überhaupt fortgesetzt das Pulsieren des Rhythmus im Bewusstsein lebendig zu erhalten, bedarf es der Hervorhebung der auf die Momente des Beginnes der rhythmischen Einheiten fallenden Tongebungen durch Verlängerung oder stärkere Betonung oder beides. Erst durch diese entsteht überhaupt die Unterscheidung von Hauptzeiten und Nebenzeiten, also überhaupt der Begriff verschiedenen Gewichts. (Musikalische Dynamik und Agogik, S. 171) „Diese Akzente waren nicht von grundlegender, sondern nur von sekundärer Bedeutung, erwiesen sich als Modifikationen der natürlichen Dynamik, ohne selbst etwa diese ersetzen zu können.“

Mit einer solchen Gegenüberstellung zweier Taktzeiten kann die psychologische Begründung der Rhythmusempfindung nicht erschöpft sein, deren Ursprung vielmehr in einem körperlichen Bewegungsgefühl zu suchen ist. Denn auch die fortlaufenden Symmetrien, die sich aus der Takteinheit durch weitere Gegenüberstellung grösserer Komplexe ergeben, die Zweitakt-, Viertakt-, Achttaktgruppen, Perioden u. s. w. sind nicht lediglich Gegenüberstellungen abschliessender zu gleichgrossen vorangehenden Werten, sondern sie sind zugleich von dem konstanten Pulsieren jenes kraftvollen, in unserer Natur wurzelnden Betonungsgefühls durchzogen, und diesem Pulsieren kommt eine ursprüngliche Bedeutung für das Wesen des Rhythmus zu, nicht bloss die einer Verdeutlichung jener Anordnungsverhältnisse durch stärkere Betonung und leichte agogische Dehnung. Allerdings sind auch diese rhythmischen Akzente nicht ursprünglich äusserlich-dynamischer Art, sondern ein inneres Betonungsgefühl und können, wie ausgeführt, auch ohne wirklich eintretende äussere dynamische Verstärkung empfunden werden, die jedoch als natürlicher Ausdruck ihres Schwergewichts normaler Weise erfolgt. Ueberdies erklärt sich aus Riemann's Begründung vom einfachem Takt-Urbild (der „Beziehung eines Zweiten auf ein Erstes, als diesem gegenübertretend“) und im weitem Ausbau der Metrik sodann auch derjenigen von den Gruppen, Perioden etc. für das Wesen des Rhythmus nicht das, was in ihm der Hauptgehalt ist: der Schwung, das Moment des Vorwärtstreibens; der Rhythmus ist eben nur eine spezifische Umformung der alles melodische Geschehen auslösenden Bewegungsenergie. — Dass damit nicht zur Durchführung der Riemann'schen Rhythmuslehre und Metrik, die im Prinzip einer synthetisch aufbauenden Symmetrie an Stelle des älteren Prinzips einer Aneinanderreihung von Akzenten beruht, ein Gegensatz bedingt ist, sondern nur die Ursprünge des Rhythmusgefühles selbst in anderen Erscheinungen gesucht sind, möchte ich ausdrücklich betonen.

So löst sich aber auch der von Riemann aufgeworfene, an sich eine Fülle von Teilfragen bergende Streit um die Betonung sogenannter „schlechter“ Taktteile, z. B. bei melodischen Bildungen folgenden Schemas:  $\frac{3}{4}$  ♩ ♩ | ♩. Nach der Akzenttheorie wäre der mittlere Ton eine akzentlose Note; Riemann hingegen erklärt, sie sei stärker als die Anfangsnote zu spielen, da „das Hin-

drängen auf den Hauptakzent keinen schwächeren Ton dulde“ (Präludien und Studien“, 1895, S. 75.) Dieser Gegensatz betrifft nicht den Charakter des Rhythmus an sich, sondern die vom Charakter des melodischen Stiles abhängige Dynamik der Linie, sofern kinetischer oder rhythmischer Impuls in verschiedenster Intensität vorwalten können. Ein Pulsieren stärkerer und schwächerer Betonungen ist im Rhythmus an sich immer konstant, was aber variieren kann, das ist die Stärke, zu welcher der Rhythmus im Melodischen durchbricht. Wenn daher z. B. eine rhythmisch erhitze Tanzmusik in Betracht kommt, so steht ein Zurücktretten des letzten Taktteiles vor dem Hauptakzent für jedes musikalische Empfinden schlechtweg ausser Frage, während z. B. bei der polyphonen Melodie das von Riemann angeführte Prinzip einer stetigen Steigerung im Allgemeinen zweifellos seine Berechtigung hat und das Uebergewicht über die rhythmische Akzentempfindung gewinnt. Dann liegt aber diese Steigerung nicht am Rhythmus, sondern an der kinetisch-melodischen Dynamik. Es ist klar, dass zwischen solchen Fällen unendlich viele, ineinander fliessende Uebergangsmöglichkeiten vorliegen können, die von dem Melodistil abhängig sind, weshalb es hier vor Allem auf die Festlegung der bestimmenden Momente, kinetischer oder rhythmischer Energie, ankommt.

### Fünftes Kapitel.

## Einstellung zur musikalischen Satztechnik.

### *Der Grundzug kontrapunktischer Satzanlage.*

Das Ineinanderwirken von Bewegungsspannkräften und einem Ausgleich in harmonischem Sinne, von Energie und Klang, wie es bei der melodischen Linie vorliegt, bestimmt analog die Verhältnisse im mehrstimmigen musikalischen Satz.

Wie schon die übliche Erklärung des Melodischen als einer „zeitlichen Folge von Tönen“ einen kraft- und gehaltlosen Begriff zeitigen musste, der sich in Aeusserlichem erschöpft und dem das eigentliche Moment des lebendigen Geschehens im Melodischen fehlt, so ist auch die Auffassung der gesamten musikalischen Satzverhältnisse überhaupt auf die bestimmenden Vorerscheinungen zurückzuführen, welche das musikalische Geschehen auslösen, ehe sich die Satztechnik selbst in ihren Ergebnissen, ihren Regeln und Erscheinungsformen festlegt.

In der ersten Einstellung auf die Satztechnik pflegen wir uns zunächst in starker Abhängigkeit von der Niederschrift zu bewegen; an ihr Bild klammert sich auch die Mehrzahl der geläufigen technischen Ausdrücke für den musikalischen Satzgrundriss selbst, der



je nach der Zusammenfassung in Akkorden oder in linearen Zügen als vertikal und horizontal, also einfach nach der Lesart auf der Fläche des Papiers, gekennzeichnet wird.<sup>1)</sup> Solche Ausdrücke haben lediglich die Bedeutung von Symbolen, stellen die Uebertragung der wirklichen, im musikalischen Geschehen vorliegenden Verhältnisse auf die leichter greifbaren geometrischen dar und sind in der Terminologie deswegen zweckmässig, weil sie abstraktere Begriffe einfach veranschaulichen und die Darstellung erleichtern.

Aber auch mit einer Uebertragung der aus der Niederschrift stammenden räumlichen in die zeitlichen Verhältnisse, der Scheidung von „Gleichzeitigkeit“ und „Nacheinanderfolge“ der Töne, ist nur eine primitive Aussonderung fremder Kategorien vollzogen, da nicht gleichzeitiges und nachzeitiges Beziehen der Töne schon Grundlagen des Satzes sind, sondern tiefer liegende Vorgänge, die sich bloss in diesen Verhältnissen äussern, und die beiden Grunderscheinungen des musikalischen Hörens, harmonische und melodische Zusammenfassung, sind selbst erst auf die Ursachen zurückzuführen, durch welche sie bedingt und in ihren inneren Gesetzen gebunden sind; das musikalische Hören und die Satztechnik sind vielmehr durch

<sup>1)</sup> Während in der Terminologie für die Technik der melodischen Mehrstimmigkeit der Ausdruck „Kontrapunkt“ als Gegensatz zur harmonischen Satzanlage heute ziemlich einheitlich eingebürgert ist, herrscht noch ein Schwanken hinsichtlich der Bedeutung des Wortes „Polyphonie“. In der Regel spricht man von polyphoner Schreibweise hinsichtlich linear gerichteter Struktur, also gleichfalls in einem Gegensatz zur akkordlichen, obwohl der Ausdruck: „Polyphonie“ selbst nichts anderes als „Mehrstimmigkeit“ bedeutet, also an sich auf keinen Gegensatz zur Harmonik weist, die gleichfalls an eine Stimmenmehrheit gebunden ist, wie auch in der Literatur manchmal, wenn auch seltener, das Wort „Polyphonie“ in diesem allgemeineren Sinne von Mehrstimmigkeit überhaupt, im Gegensatz zur Einstimmigkeit, gebraucht wird. (In den folgenden Ausführungen ist „Polyphonie“ stets im engeren Sinne einer mehrstimmig-melodischen Anlage zu verstehen, analog die davon abgeleiteten Ausdrücke). — Hinsichtlich des „Vertikalschnittes“ werden die Bezeichnungen von „akkordlicher“ und „harmonischer“ Schreibweise nicht mehr in wesentlich verschiedenem Sinne gesondert; ursprünglich ist von beiden Begriffen: „Harmonie“ und „Akkord“ letzterer der enger umgrenzte; unter Akkord ist die Zusammenklangsform selbst zu verstehen, unter Harmonie ursprünglich überhaupt das Zusammenklingen selbst, (also streng genommen nichts wesentlich anderes als Mehrstimmigkeit überhaupt), aber die beiden Bezeichnungen verfließen heute ineinander. Unter „Tonalität“ ist bereits die Organisation des Akkordlichen im Sinne einer Einheitsbezeichnung auf ein Akkordzentrum (die Tonika) zu verstehen.

das Ineinanderwirken zweier Kräfte bestimmt, die sich durchkreuzen, und auch hier kommt es zunächst auf die Frage an, wie die Theorie das Ineinandergreifen melodischer und harmonischer Momente zu erfassen hat.

Was nun die eine von diesen, die dem melodischen Hören zugrundeliegende Kraft, betrifft, so trat schon bei der einstimmigen Linie hervor, dass die gewohnte theoretische Einstellung sie vollständig negiert und in Abhängigkeit von der Harmonik bannt, indem sie die melodische Linie und die Intervallumrisse ihres Verlaufs genetisch auf harmonische Zusammenhänge zurückführt, eine Unzulänglichkeit, derzufolge der melodische Verlauf von vornherein nicht als etwas Positives, sondern als ein „Zerfall“, nämlich nur als Verschiebung aus gleichzeitigen in nachzeitige Verhältnisse gewertet erschien. Dass dieser Standpunkt im Hinblick auf die Theorie der Mehrstimmigkeit zu analoger Einseitigkeit und Verzerrung führen muss, leuchtet ohne weiteres ein: die Theorie ist dahin gelangt, nur die Harmonik als Grundlage der gesamten Satztechnik zu werten und auch in der Mehrstimmigkeit das melodisch gerichtete Geschehen als etwas durchaus Passives darzustellen. Die Folgen für die Theorie einer linear-polyphonen Satzanlage können schon von hier aus erkannt werden.

Wie die Melodik wäre nach diesem Standpunkt auch melodisch-mehrstimmige Satzstruktur nur von Kräften bestimmt, die im Klang, im Harmonischen schlummern. Auch hier ging man zu einseitig von der Vereinigung im äussern Bilde aus; Melodie und Harmonie werden als homogen aufgefasst, während sie heterogene Erscheinungen, von Grund auf zweierlei sind. Der Uebergang von horizontaler in vertikale Lesart (oder umgekehrt) ist etwas ganz anderes als ein Uebergang in der äusserlichen Beziehungsart der Töne aufeinander; es ist ein Walten von Kräften, was hier vorgeht, keine blosser Umstellung der Leseweise.

Wie aber der lebendige Vorgang des Melodischen damit zu kennzeichnen war, dass die Energie der Bewegung das Primäre, die Einzeltöne und ihre harmonische Beziehung das Sekundäre darstellen, so wären auch in der melodisch-kontrapunktischen Mehrstimmigkeit die Dinge auf den Kopf gestellt, wenn man von den Akkorden ausgehen wollte, die der vertikale Durchschnitt zeigt: melodisch angelegte Mehrstimmigkeit ist ebensowenig eine Folge von Akkorden als die Linie eine Aneinanderreihung von Tönen ist.



Das musikalische Geschehen im Satze ist ein umgekehrtes: den Strom melodisch gerichteter Entwicklungen durchstreicht die vertikal übergreifende Harmonik, die Linienzüge, die hier das Primäre darstellen, fangen sich in Akkorden. Auch hier ist allerdings, wie bei der einfachen Linie, der Vorgang des Ausgleichs in den Harmonien nicht immer bewusst zu sondern, besonders bei vorgeschrittener musikalischer Schulung sowie auch bei ursprünglicher Begabung für das Klangliche erfolgt die Einfügung in Akkorde und tonale Akkordzusammenhänge im Wesentlichen schon zugleich mit der Konzeption der linearen Mehrstimmigkeit; doch ist auch damit das Eingreifen des sekundären Moments nur näher an den Ursprung zurückverlegt, was nicht über die Sonderung von primärem, satzgründendem Vorgang, den tragenden melodischen Energien der Polyphonie, und von Sekundärem, der Einfügung des Linienkomplexes in die Zusammenklänge, hinwegtäuschen darf.

Diesem Uebergreifen des Harmonischen über die primären Linienzüge, das als der lebendige Vorgang der linearen, kontrapunktischen Mehrstimmigkeit festzuhalten ist, entspricht auch die historische Entwicklung; denn erst das Streben nach gleichzeitiger Verknüpfung von Melodien führte auf die Zusammenklänge und die über die Linienzüge übergreifende Harmonik begann in steigendem Masse die Töne zu Klangwirkungen zusammenzufassen, in Akkorde aufzusaugen und allmählich zu Eigenwirkungen herauszudringen, die um ihrer selbst willen aufleuchten, bis sich aus diesem jahrhundertelangen Prozess die Kompaktheit des akkordlichen Satzes entwickelte. Was zur Polyphonie führte, war auch historisch der Wille nach Vervielfachung und Steigerung der melodischen Bewegung, nicht unmittelbar der harmonische Klangreiz; dessen Voranstellung als Kern der Satzanlage ergab sich erst in späterem Stadium der Mehrstimmigkeit. Die Kräfte, welche die Töne zum Akkord aufsaugen, spielen über die vielfachen Bewegungszüge einer ursprünglich linearen Polyphonie nur in einem Uebergreifen, das die Zusammenklänge zu gewissen Formen zusammenrafft, aber das vom Weiterströmen der melodischen Spannkkräfte durchzogen ist. In der linearen Polyphonie ist die flutende Bewegung der Hauptgehalt und das lebendige Geschehen, das auch die Technik des Kontrapunkts herauszufassen hat. Solange man eine Eigenbedeutung und Energie der Linie erkennt und diese als nichts anderes aufzufassen weiss wie als Aneinanderreihung von Tönen (die selbst nur Harmonie-

vertretungen darstellen), ist es natürlich, dass jeder Versuch, eine Kontrapunkttheorie zu gewinnen, auf eine harmonisch-vertikale Satz-anlage, also zu einer Umkehrung der Verhältnisse, hinauslaufen muss.

### *Die harmonische Kohäsionswirkung.*

Ehe ich aber auf die in den spätern Abschnitten zu behandelnde Frage zurückkomme, wie dieser Vorgang einer von der Linie ausgehenden und gegen die harmonische Zusammenfassung hin treibenden Satzdurchdringung der theoretischen Durchführung des Kontrapunkts zugrunde zu legen ist, erübrigt noch aus dem Gesichtspunkt einer von wirkenden Kräften ausgehenden Einstellung zur Satztechnik die Kennzeichnung des vertikalen Satzmoments, der allem harmonischen Hören zugrundeliegenden Erscheinungen, und zwar in einer möglichst allgemeinen, noch über die einzelnen theoretischen Systemisierungen der Harmonik übergreifenden Zusammenfassung. Auch hier, in der vertikalen Wirkungsrichtung, liegen Kräfte vor, die unsere musikalische Aktivität bestimmen, in zweiter Linie erst Erscheinungsformen. Zwischen gleichzeitigen Tönen herrscht eine Anziehung, eine gravitierende Kraft, die nach Verfestigung in einem bestimmten Akkordbild, dem konsonanten Dreiklang, hindrängt. Eine Art Kohäsion liegt zwischen den Tönen in der Musik. Erst für die Akkordlehre selbst ist damit der konsonante Dreiklang Grundform und Anfang aller weiteren Gesetzmässigkeiten, aber in jener Anziehung zwischen den Tönen ist eine wirkende Kraft zu erblicken, die den Urandrieb zum gleichzeitigen, „vertikal“ gerichteten Beziehen der Töne auf einander, zu ihrer Aufsaugung in der Masse des Akkords als einer Einheit hervorruft. Auch wenn wir daher in rein klanglicher Hinsicht das Grundbild aller Harmonik, den konsonanten Dreiklang, als das Urbild der Ruhe in den Klängen (die Schlussmöglichkeit) ansehen, so stellt doch die klangliche Akkordruhe selbst schon die Form eines Kräfteausgleichs, ein Ergebnis, dar. Der Aufsaugung zur Konsonanz des Dreiklangs selbst liegt schon ein lebendiges Wirken zugrunde, das zwischen den Tönen spielt und auf ihre gleichzeitige Vereinung zu einem akkordlichen Ganzen, ihre Einfügung in eine gewisse harmonische Grundform gerichtet ist. Die Harmonik ist ein Kräftespiel um diesen Gleichgewichtszustand. Solange das zwischen den Tönen herrschende Gravitieren nicht zum Ausgleich in die Dreiklangsform gelangt ist, besteht in klanglicher Hinsicht der ungelöste Spannungszustand der Dissonanz, der nach



Weiterentwicklung drängt, analog wie der Begriff der horizontalen Spannkrafts-Dissonanz auf unausgewirkte Energien melodischer Bewegungsphasen zurückzuführen war. Auch die harmonische Dissonanz besteht also in dem Fortwirken nicht absorbierter Kräfte, die nach weiterem Geschehen, und zwar im Sinne des vertikalen Ausgleichs, drängen, und auch was im akkordlichen Sinne als Auflösung bezeichnet wird, ist die Auslösung der nach den bestimmten Grundformen (den konsonanten Dreiklängen) gerichteten strebenden Kräfte. Klangliche Konsonanz, die Entspannung in vertikaler Hinsicht, bedeutet daher ferner noch nicht in musikalischer Hinsicht volle Entspannung, indem auch die Durchsetzung mit ungelösten Energiezuständen aus den melodisch-kinetischen Energien für jene in Betracht kommt. Der klangliche Dissonanzzustand, der in sinnfälligeren, an der Oberfläche des Eindrucks grell zutage liegenden Wirkungen beruht, wird lediglich vortretender, unmittelbarer empfunden als die rein psychologisch, in unterbewussten Vorgängen begründeten ungelösten Spannungszustände, die aus dem melodisch-kinetischen Grundempfinden resultieren.

Die Ruheempfindung im konsonanten Akkord verleitet die Theorie dazu, von einem energiefreien Zustand der klanglichen Ruhe schlechtweg als Ursprung und tiefster Grundlage auszugehen, statt auch schon vom ausschliesslich harmonisch-vertikalen Gesichtspunkt, noch ungeachtet der (später zu behandelnden), aus dem Melodischen hereinspielenden Energieverhältnisse, in der Dreiklangskonsonanz nicht Urruhe, sondern Ausgleichsform von Kräften zu erblicken.

In der Formulierung und Begründung jener zwischen den Tönen herrschenden bindenden Kraft, welche in der Musik die Einzeltöne zu gleichzeitiger Zusammenfassung in einer Klangmasse zusammendrängen und vereinen lässt, ist die harmonische Theorie bisher zu zweierlei Erklärungsarten gelangt, (deren Uebergang zu den harmonischen Theorien selbst in diesem Zusammenhang unausgeführt und deren Darlegung auf möglichst knappe Zusammenfassung eingeschränkt bleiben kann.) Jedem durchgeführten harmonischen System liegt — ob unbewusst oder in klarer Formulierung — eine bestimmte Einstellung zugrunde, welche zu jener Auffassungsweise von der Entstehung der harmonischen Erscheinungen überhaupt als Voraussetzung zurückführt.

Nach der einen dieser beiden Anschauungsweisen geht unsere Zusammenfassung von Tönen zu Akkorden auf das äussere physikalische Vorbild des

„Naturklanges“ zurück; mit jedem Ton wird, mehr oder minder deutlich, ein weiterer Komplex von „Obertönen“ wahrnehmbar; die ersten und stärksten von diesen ergeben mit dem Grundton zusammen die Form eines Durdreiklanges; (die gesondert zu betrachtende Divergenz unter den Theoretikern, ob und wie weit die übrigen Obertöne neben diesen wichtigsten als Grundlage der harmonischen Theorie heranzuziehen seien, kann hier gegenüber der Heraushebung der wesentlichsten Gesichtspunkte übergangen werden). Die Einheit des Akkordes wäre demnach in der äusseren Natur gegeben und die physiologischen Verhältnisse unseres Hörens vermitteln diesem Phänomen entsprechend die Erfassung des gesamten Dreiklangs an sich als eine Einheit, nicht als Summierung von Tönen, und demgegenüber erscheinen umgekehrt die Töne als Teile dieses Ganzen. Diese Grundanschauung findet ihre konsequenteste Durchführung und auch ihre klarste Präzisierung in den theoretischen Werken von Hugo Riemann.<sup>1)</sup> Das Kräftewirken, das uns ständig veranlasst, Töne im akkordlichen Sinne zu vereinigen, findet daher nach dieser „Klangtheorie“ seine Erklärung in einer ursprünglichen Koexistenz von Tönen im äusseren physikalischen Vorbild und weiter in der Hypothese, dass dessen physiologische Apperzeption für das musikalische Hören die Grundform gibt, auf welche unser gesamtes harmonisches Beziehen als Einheit und Zentrum zurückgeht, die Durdreiklangs-Form. Das Naturklangbild würde demnach nicht nur Mittel- und Ausgangspunkt alles harmonisch-tonalen Geschehens darstellen, das sich aus ihm entwickelt und stetig auf ihn zurückzubeziehen ist, sondern zugleich Inbegriff der Konsonanz, des Empfindens von Abschluss und Ruhe, zu welcher alles musikalische Geschehen zurückkehrt. Konsonant sind daher alle jene Intervalle, die in dem Naturklang selbst enthalten sind, sei es in ihrer Grundform oder in ihrer Umkehrungsform. Riemann selbst führt hiebei die Theorie durch, dass die Naturklangserscheinung nicht bloss in dem Oberklang, sondern in der Doppelform von dem Oberklang und seiner genau symmetrischen Umkehrung, dem Unterklang, bestehe, welche beide zugleich von einem Zentralton ausgingen. („Dualismus“ der Klangformen.) Die Unterklangform ergibt hiebei den Mollgrundklang.

Die Hypothese von der Klangeinheit ist jedoch an sich auch ausserhalb des dualen Prinzips durchführbar und liegt in der Tat einer grossen Zahl von theoretischen Arbeiten über Harmonik zugrunde, die im Gegensatz zu Riemann lediglich vom Oberklang ausgehen.

Eine dem entgegengesetzte Anschauung ist durch Carl Stumpf<sup>2)</sup> begründet. (Allerdings liegt auch sie unausgesprochenerweise, nicht als formulierte Grundlage, natürlich damit auch unklarer, älteren theoretischen Systemen schon zugrunde, so z. B. in wesentlichen Zügen dem

<sup>1)</sup> „Musikalische Logik“, 1873; „Musikalische Syntaxis“, 1877; „Handbuch der Harmonielehre“, 1887; „Vereinfachte Harmonielehre“, 1893; Das Problem des harmonischen Dualismus“, 1905.

<sup>2)</sup> „Tonpsychologie“ II, 1890, sowie ergänzende Aufsätze in den „Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft“. — Eine gut orientierende, kurze Zusammenfassung der Grundzüge von Stumpfs Lehre bei Schäfer, „Musikalische Akustik“, (Sammlg. Göschen).



System Sechter's, auf welches die Mehrzahl der praktischen Lehrbücher zurückgeht.) Nach Stumpf ist die Grundform der Harmonik, der Dreiklang, kein ursprüngliches Ganzes, sondern eine Summe von Tönen und dieses Summieren durch die sogenannte Verschmelzungserscheinung begründet. Stumpf bezeichnet (Tonpsych. II, s. 128) Verschmelzung als „dasjenige Verhältnis zweier Empfindungsinhalte, wonach diese nicht eine Summe, sondern ein Ganzes bilden. Die Folge dieses Verhältnisses ist, dass mit höherer Stufe desselben der Gesamteindruck sich unter sonst gleichen Umständen immer mehr dem einer Empfindung nähert, und immer schwerer analysiert wird.“ Als Ursache dieser Verschmelzung stellt Stumpf eine allgemein gehaltene Hypothese auf, welche die physiologischen Verhältnisse unseres Hörens betrifft: „Wir haben anzunehmen, dass beim gleichzeitigen Erklängen (oder blossen Vorstellen) zweier Töne, die ein relativ einfaches Schwingungsverhältnis zu einander haben, im Gehirn zwei Prozesse stattfinden, die in einer engeren Verknüpfung mit einander stehen, als wenn weniger einfache Schwingungsverhältnisse vorliegen“.

Der Verschmelzungsgrad fällt mit dem Konsonanzgrad zusammen. Die Konsonanz ist umso stärker, je stärker der Einheitseindruck der Zusammenschmelzung das Wahrnehmen der Einzeltöne verdrängt. Darnach liegt das Summieren gleichzeitiger Töne nicht in der äusseren Natur begründet, sondern erscheint bei Stumpf im Gegensatz zu Riemann in das Innere unserer eigenen Natur verlegt. Nach Stumpf ist daher auch die ursprüngliche und primäre Konsonanzerscheinung nicht im Dreiklang, sondern im zweitönigen Intervall bei gewissen Verschmelzungsbedingungen gelegen, der Dreiklang erst als deren Zusammenstellung konsonant, ohne dass darum für die Harmonik eine gewisse Einheitsbedeutung des in der Oberklangerscheinung liegenden Dreiklangsbildes in Abrede gestellt wäre. Jene in der Hirnstruktur begründete Art des Zusammenwirkens verschiedener Toneindrücke zum Verschmelzungseindruck erklärt Stumpf aus „spezifischen Synergien“. Die Hypothese der Synergien versinnbildlicht demnach nur die ursächliche Kraft, die der Verschmelzungserscheinung zugrunde liegen muss, das, was oben als die Kohäsion der Töne bezeichnet wurde. Stumpf's Synergien sind Kräfte, welche die in bestimmte Klangformen weisende Anziehung zwischen den Tönen als eine Grundlage des musikalischen Verarbeitens hervorrufen. Es summieren sich Töne zu Intervallen, d. h. zu Bildungen, die wir zufolge der Verschmelzung als „ein Ganzes“ verstehen, und fügen sich weiter zum Akkord zusammen, während nach Anschauung der Klangtheorie der Akkord Uerscheinung, ursprüngliches Ganzes, und in Intervalle lösbar ist.

Beide Anschauungen sind nur verschiedene Erklärungsarten für die Grunderscheinung, dass eine wirkende Kraft dem harmonischen Zusammenfassen der Töne zugrunde liegt; das ist das Gemeinsame jenseits und unterhalb der verschieden fundierten Theorien, das diese zu formulieren suchen. Um das Allgemeine der Erscheinung einer in harmonisch-akkordlichem Sinn vereinheitlichenden Kraft festzuhalten, ist es daher besser, von einer „Kohäsionskraft“ zu

sprechen, in einer Kennzeichnung, welche beide (und allenfalls auch noch weitere) Erklärungsarten zusammenfasst.

*Ineinandergreifen gegensätzlicher Momente.*

Stellte sich aber die vertikal gerichtete Kohäsionswirkung nach Stumpf's Formulierung von der „Verschmelzungserscheinung“ als dasjenige Verhältnis von (gleichzeitigen) Empfindungsinhalten (Einzeltönen) dar, „wonach sie nicht eine Summe, sondern ein Ganzes bilden“, so kann nun im Hinblick auf die andere der beiden Satzkräfte, den Grundvorgang, auf dem das horizontale, melodische Hören beruht, die Wirkung der kinetischen Energie fast gleichlautend als dasjenige Verhältnis von einzelnen Tönen gekennzeichnet werden, wonach sie (im Nacheinander) nicht eine Summe, sondern ein Ganzes bilden, das Kontinuum der Linie, welches über die Einzeltöne hinweg aus der durchströmenden Energie des Melodischen hervorgeht.

Den beiden Grundkräften des musikalischen Empfindens, die nach der Leseweise kurz als vertikal und horizontal bezeichnet werden, ist eines gemeinsam: sie wirken einer Eigenbedeutung des Einzeltones in der Musik entgegen, indem jede in ihrem Sinne diesen in ihre Wirkungsrichtung einzuschliessen strebt, akkordlich oder linear. Im musikalischen Geschehen bedeutet der Einzelton nichts, sein Zusammenhang alles, der Einzelton für sich entgeht dem Bewusstsein, das grössere Komplexe zusammenfasst. Seine Apperzeption widerspricht dem Wesen der Musik; das Musikalische bedeutet stets ein Geschehen, einen Dynamismus, während die Aufnahme des Einzeltones an sich noch bloss akustisch-physiologisches Hören ist.

In der Doppeltendenz dieser beiden Grundkräfte, ihrem Wettstreit um die Absorbierung des Einzeltones in ihren Wirkungszusammenhang und im Gleichgewichtsschwanken zwischen den beiden Kraftempfindungen beruht die musikalische Verarbeitung und ihre Technik.

Eine gegensätzliche Tendenz kennzeichnet aber darum auch die technischen Grundzüge von linear-kontrapunktischer und andererseits von harmonischer Satzanlage, und deren Verschiedenheit ist durchgreifend, sie reicht bis zu den Wurzeln der Satztechnik hinab, die hier vom Akkord, dort aber von der Linie als Einheit und Ursprung auszugehen hat. Denn wenn der Wille besteht, von zwei



Seiten in die Satzstruktur einzudringen, so muss die Theorie auch beiderseits von den Quellen ausgehen, aus welchen das doppelte Kräftespiel im Satz hervorströmt, der Kraft, die zur akkordlichen Zusammenfassung der Töne drängt, und der Energie, welche der linearen Erformung, der Erscheinung der melodischen Einheitsphase, zugrunde liegt. Indem man aber dahin gelangte, gerade an diesen Quellen statt einer Erkenntnis und scharfen Ausprägung ihrer Sonderung vielmehr eine Fusion vorzunehmen, und man an die beiden Elemente, Linie und Akkord, aus gemeinsamer Zugrundelegung eines einzigen, des harmonischen Gesichtspunkts herantritt, musste man auch von der wirklichen Durchführung einer doppelten Durchdringung des musikalischen Satzes immer weiter abirren.

Die Unlösbarkeit der beiden Kräfte, die einander im Satz durchkreuzen, wurde hiebei das Irreführende. Man sah statt des Kräftespiels, des gegenseitigen Durchsetzens und Ineinanderdringens zweier heterogener Momente, nur das Aeusserliche dieser Unlösbarkeit; denn keine melodische Satzanlage ist denkbar, in der sich die Bewegungszüge zur gänzlichen Unabhängigkeit von Zusammenklangerücksichten zu lösen vermöchten, wie umgekehrt selbst noch die geglättete Oberfläche der in Dreiklängen ausgeglichenen Harmonik von den Flutungen gestillter Bewegung unterspielt ist. Die Vereinigung der beiden Grundkräfte des Satzes ist aber dem lebendigen Vorgang nach ein Kampf, ein Gegeneinanderwirken, und gerade in der Kraft dieses feindlichen Ineinanderdringens der gegensätzlich sich durchwirkenden Elemente beruht ihre Vereinigung zu künstlerischer Wirkung im musikalischen Satz. Von diesem Kräftespiel des gegenseitigen Ueberströmens muss die Theorie ausgehen und den bestimmten Grundwillen einer Satzanlage herausfassen, wenn sie eine akkordlich fundierte Satztechnik von einer melodisch-kontrapunktischen sondern will, die denn auch in ihren technischen Grundbedingungen völlig verschieden sind.

Die Kräfte wirken aber auch tiefer ineinander; wie alle Melodik von harmonischen Momenten, so sind auch andererseits nicht nur die Kontrapunktik sondern auch die Harmonik und die Akkorde selbst von Bewegungsspannungen durchsetzt, die ihre musikalische Wirkung und Technik bestimmen.

---

### Sechstes Kapitel.

## Die Energieverhältnisse in der Harmonik. Die Akkordspannung.<sup>1)</sup>

### *Begriff der „potentiellen Energie“.*

Aus dem Melodischen erfließend, ergießt sich aber Spannung und Kraft auch in Harmonien als ganze, für sich betrachtete einheitliche Bildungen; jeder Ton, der von seiner Stellung in einem linearen Bewegungszusammenhang her lebendige Kraft enthält, überträgt nämlich eine Spannkraft in die akkordlichen Bildungen, in welche er aufgenommen wird. War im Hinblick auf den Kräftezustand einer Linie, der sich auch jedem Einzelton der Linie mitteilt, von kinetischer Energie zu sprechen, so gelangt man weiters, wenn man einen akkordlichen Zusammenklang ins Auge fasst, dem ein solcher Ton mit einer kinetischen Spannkraft angehört, zu dem Begriff eines Energiezustandes in den Akkorden, den ich, gleichfalls in freier Anwendung eines der Physik entlehnten Ausdrucks, als potentielle Energie bezeichne. Indem sich der nach Auslösung, nach Weiterbewegung drängende Zustand des Einzeltones einem Akkord als Ganzem, dem er angehört, mitteilt, ruft er auch in ihm den Zustand einer Spannungsempfindung hervor, welcher seine Schlussfähigkeit aufhebt. Keineswegs nur in klanglich dissonierenden Akkorden, auch im äusseren Bild der

<sup>1)</sup> Bemerkung. Die nachfolgenden Ausführungen über die aus den kinetischen Spannungen hervorgehenden klanglichen Energieverhältnisse stellen insofern eine Abschweifung vom Hauptinhalt der vorliegenden Arbeit dar, als sie der Harmonik im engeren Sinne angehören und die eigentliche Aufgabe, die Durchführung einer Kontrapunktlehre, nicht unmittelbar berühren; ihre Angliederung an diesen Abschnitt ist jedoch aus einem Zusammenhange geboten, welcher von den Grunderscheinungen der Bewegungsspannungen ausgehend, deren Einwirkung bis in alle musiktheoretischen Erscheinungen zu verfolgen strebt, welche sie durchdringen. Allerdings beschränke ich mich hiebei aus dem gleichen Grunde auf die Zusammenfassung allgemeinsten Grundzüge, die ich zum Teile aus meiner früheren Publikation über „die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik“ wiederhole, wenn auch in veränderter Darstellungsweise, welche hier durch die Voranstellung eines bestimmten zentralen Gesichtspunktes bedingt ist. Da die Ausführungen dieses Kapitels für das Verständnis der späteren Abschnitte nicht erforderlich sind, können diejenigen Leser, welche nur den Hauptzug selbst, die Entwicklung der Kontrapunkttechnik, verfolgen wollen, sie überspringen und von hier zum II. Abschnitt, (S. 97) übergehen.



klanglichen Konsonanz, entsteht auf diese Weise eine „Energie der Lage“, die „potentielle“ Energie: sie ergibt sich ursprünglich aus der Stellung eines Akkordtones innerhalb eines linearen Bewegungszuges, der die Harmonien eines Satzes durchströmt. Der Akkord für sich betrachtet enthält dann eine Ausgangsspannung, die nach Auslösung, nach Weiterführung drängt. Auch diese ist nicht zu verwechseln mit Widerspruch gegen die Abschlussempfindung eines Akkordes infolge seiner rhythmischen Lage. War Melodie als strömende, so ist die Akkordspannung als verhaltene Kraft zu bezeichnen. Die potentielle Energie löst sich wieder in Bewegung.

Das wesentliche Moment, das zur Aufstellung des Begriffes der potentiellen Energie, eines die ganzen Akkorde als Einheiten betreffenden Spannungszustandes, führt, liegt also darin, dass nicht nur einzelne Töne des Akkords aus dem melodischen Stimmenzusammenhang heraus eine (kinetische) Spannkraft tragen können, sondern dass der ganze Akkord, als verschmolzene Einheit betrachtet, die Spannung einer Energieempfindung enthalten kann.

Aber auch diese latente Zustandsenergie des Akkordes, die seiner klanglichen Wahrnehmung immanent ist, kann in verschiedenen Intensitäten hervortreten, wie die kinetische, aus deren Umsetzung sie hervorgeht. Auch im akkordlichen Klange ist unter allen Erscheinungen einer Spannungsenergie die chromatische Alteration wie bei der Melodik die sinnfälligste und grellste, aber keineswegs die einzige, in technischer Hinsicht sogar eine der einfachsten. Alle alterierten, als akkordliche Erscheinungen für sich herausgefassten Klänge enthalten eine potentielle Energie, die aus der linear gerichteten lebendigen Kraft, der kinetischen Energie der Chromatik in einem ihrer Einzeltöne resultiert. Daher die Erscheinung, dass alterierte Intervallzusammenklänge immer als Dissonanzen in der musikalischen Technik zu behandeln sind, auch wenn sie ihrer Grösse und ihrem blossen Klangeindruck nach sich mit konsonanten enharmonischen Intervallen decken; c-dis z. B. wirkt trotz seiner klanglichen Identität mit der Konsonanz c-es dissonant, sobald der Intervallzusammenklang als Alterationsform einer Sekunde entstanden ist, dis also als aufwärtsgerichtete Spannkraft von der ursprünglichen Ausgangsstufe d aus empfunden wird, (die in ihrer reinen Form gar nicht selbst zuvor angetönt zu sein braucht); analog c-gis, trotzdem es sich mit der Konsonanz c-as deckt u. s. w.; denn das musikalische Hören beruht auch bei Harmonien, ebenso wie beim Melo-

dischen, nicht nur in der Aufnahme des „Erklingenden“, sondern auch der immanenten Energiezustände, und die Dissonanz solcher Zusammenklänge rührt nicht von einem klanglich-dissonanten Reizeindruck, sondern von einer linear wirkenden Spannkraft her.

Ein Akkord ist durch die Alteration wie ein elastisches Gebilde an seiner Oberfläche dehnbar und verzerrbar.

### *Verschmelzung der Spannungen.*

Die Erscheinung aber, dass sich der ursprünglich lineare, nur einer Stimme innewohnende Erregungszustand aus einem Tone der Stimme dem Akkorde als Ganzem mitteilt, in den er fällt, ist eine Wirkung der Kohäsionserscheinung zwischen den Tönen, der verschmelzenden Kraft, die nach Stumpf's Definition (vergl. S. 65) zwei Töne „nicht als Summe, sondern als Ganzes“ erscheinen lässt. Wir nehmen zufolge der eintretenden Verschmelzung zwischen den Tönen den Akkord als einen Komplex, eine kompakte Gesamtheit, als einen Eindruck auf, und zwar nicht nur im Hinblick auf den klanglichen Sinneseindruck, sondern auch hinsichtlich der in ihn einfließenden Spannungszustände. Daher ist im Hinblick auf diese Spannungserscheinung in der klanglichen Akkordgesamtheit von potentieller Energie in einem Sinne zu sprechen, der von der melodisch-kinetischen zu sondern ist. Die klangliche Masse des Akkordes wird mit einer Spannung geladen, indem sich die Energie eines einzelnen Tones, die aus seiner Zugehörigkeit zu einem linearen Zusammenhang resultiert, über die Akkordgesamtheit ergiesst, ähnlich wie ein Körper von einem Spannungszustand durchsetzt sein kann, der sich ihm von der Spannungserregung einer einzelnen Stelle aus mitteilt, z. B. eine elastische Oberfläche von der Gesamtspannung, die von einer einzelnen Druckstelle ausgeht. Wir können am besten, in Anlehnung an Stumpf's Bezeichnung für die ursächliche Kraft der Kohäsion, von einem „Ueberschmelzen“ des Energiezustandes sprechen. Im Akkord liegt nicht nur eine klangliche Verschmelzungswirkung vor, welche die Töne zu einer Einheitsempfindung zusammenfasst, sondern auch eine Verschmelzungswirkung, welche die Spannungszustände einzelner Akkordteile über den ganzen Akkord zerströmen lässt. Ein Akkord für sich als klanglich-gehörmässig aufzunehmende Erscheinung wäre nach physikalischer Gesetzmässigkeit bestimmbar; der Akkord als musikalische Erscheinung ist von Energien durchsetzt.



*Einzelheiten als Belege.*

Das Ueberfliessen des Spannungszustandes, der aus der lebendigen Kraft eines Einzeltones hervorgeht, über den Akkord als ganzen (potentielle Energie), findet in einer grossen Reihe von Gesetzen der praktischen Harmonielehre Ausdruck und Bestätigung, aus denen hervorgeht, dass auch ein gesonderter Begriff von Spannungsenergien, die den ganzen Akkordklang betreffen, neben den melodisch-kinetischen Spannungen aufzustellen ist. Eine der interessantesten und zugleich jedem Musiker wohl vertraute Bestätigung liegt z. B. in der musiktechnischen Arbeitsweise bei den sogenannten enharmonischen und modulatorischen „Umdeutungen“ vor. Auch diese Umdeutungen sind in Wirklichkeit viel mehr als ein blosses „Deuten“ harmonischer Zusammenhänge. Geht man z. B. von der alterierten Klangform:  $c-e-\left\{\begin{smallmatrix} as \\ gis \end{smallmatrix}\right\}$  aus, in der, wenn sie etwa nach A-moll bezogen wird, c-gis ein alteriertes Quint-Intervall mit aufwärts gerichteter kinetischer Spannkraft im Tone gis darstellt, so kann nach einer häufig angewandten Modulationstechnik eine Umdeutung dieses Klangbildes vorgenommen werden, z. B. als c-e-as in das Bereich von F-moll; dann lautet sein Grundton: as, die Terz: c, und e ist die aufwärts alterierte Quinte: mit dieser neuen Deutung läge aber im Tone e aufwärts gerichtete kinetische Spannkraft, die beim Eintritt des Klanges in der Tonhöhe:  $\left\{\begin{smallmatrix} as \\ gis \end{smallmatrix}\right\}$  lag: bei der Auflösung hat dann der die Dissonanzspannung tragende Ton e nach f geführt zu werden, sobald jene Umdeutung vorgenommen wurde. Dass aber solche Umdeutung überhaupt möglich und modulatorisch verwertbar ist, legt besonders kennzeichnend die Berechtigung dar, von potentieller, d. h. dem Klange als Ganzem innewohnender Energie neben kinetischer im Hinblick auf einen Einzelton und eine Einzelstimme zu sprechen; denn die durchgehende gleichmässige Verschmelzung durch die grossen Terzen des Klanges hindurch bewirkt die der intellektuellen Umdeutung erst zugrunde liegende Möglichkeit, die Spannkraft, die im Klange liegt, an andrer Stelle zu entladen als aus dem Stimmenzusammenhang und dem Tone, aus dem sie ursprünglich in den Akkord als Gesamtheit übergang, ähnlich wie z. B. ein Funke aus einem elektrisch geladenen Körper an anderer Stelle gezogen werden kann, als an der Einführungsstelle der elektrischen Spannung. Nur dadurch, dass der ursprünglich im Tone gis liegende kinetische Zustand sich über die Klangmasse des Akkords ergiesst, können wir auch bei der musikalischen Verarbeitung im Akkord als einem Ganzen, nicht mehr bloss im ursprünglichen chromatischen Einzelton, die Ausgangsspannung (die potentielle Energie) wahrnehmen und aus einem andern Tone „ableiten“, d. h. auslösen. Das Moment der Bewegungsspannung konnte im Klanggebilde statt aus gis, dem Tone, in dem es ursprünglich eingeleitet war, aus e weitergeleitet werden (man hätte es ebenso in anderer Umdeutung nach  $\left\{\begin{smallmatrix} his \\ c \end{smallmatrix}\right\}$  oder  $\left\{\begin{smallmatrix} fes \\ e \end{smallmatrix}\right\}$  wandern lassen können). Darum ist anstatt von „Umdeutungen“ besser von „Kraftumschaltungen“ zu sprechen. Das „Umdeuten“ (intellektueller Prozess) geht schon auf (psychologisch zu begründende) Erscheinungen zurück, deren Ursprung und Möglichkeit in der Spannkraft und ihrer Auslösbarkeit an verschiedenen Stellen der Akkordoberfläche beruht.

Ein weiterer, aus der Technik der Harmonielehre herausgegriffener Beleg für das Ueberschmelzen eines Energiezustandes über die ganze Klangoberfläche liegt z. B. auch in der Uebertragung von Vorhaltswirkungen auf konsonante Vorhalte; eine Vorhaltswirkung tritt bekanntlich nur da ein, wo durch die Fortschreitungsverzögerung einer Stimme eine Dissonanz entsteht, während in Bildungen, wo sich beispielsweise durch die Fortschreitungsverzögerung ein konsonantes Sext-Intervall vor der Weiterführung in die Quinte ergibt, das Charakteristische des Vorhaltes fehlt. Nach einer alten Regel der Harmonielehre ist aber die Vorhaltswirkung mit solchen konsonanten Fortschreitungsverzögerungen dann auch möglich, wenn diese zugleich mit einem dissonanten, eigentlichen Vorhalt auftritt, z. B. beim Zusammenfallen eines Sext- und Quartvorhaltes. Diese Anwendbarkeit des konsonanten Vorhaltes geht nun auch darauf zurück, dass sich die dissonante Wirkung aus der vorgehaltenen dissonanten Quarte auch auf die konsonante Sext überträgt, und diese Erscheinung beruht wieder darauf, dass der spezifische Dissonanzzustand aus dem Ton der Quarte sich über den gesamten gleichzeitigen Zusammenklang als eine Einheit ergiesst; woraus sich gleichfalls zeigt, dass von dem gesonderten Begriff eines Spannungszustands zu sprechen ist, der einem Akkord als Ganzem innewohnt, das ist potentielle Energie.

Aber nicht nur Energiezustände, sondern auch die übrige innere Beschaffenheit und spezifische Eigentümlichkeit eines Teiles vom Akkord teilt sich dem ganzen Akkord mit, durchdringt und überströmt ihn. Daraus erklärt sich eine weitere Reihe von Erscheinungen, die in der Praxis des harmonischen Satzes auf Schritt und Tritt angewendet werden. Daher z. B. die verschmelzende, ausgleichende Milderungswirkung von Terzen auf einen ganzen, auch scharf dissonanten Akkord (Füllwirkung der Terzen): ebenso liegt hierin eine Erklärung für den (von der Klangtheorie Riemann's grundsätzlich abgelegneten) Terzenbau der Akkorde: die innere Beschaffenheit des Grundteiles vom Akkord, die Terzstruktur der konsonanten Grundform des Dreiklangs wirkt weiter auf die Struktur der zu ihm noch hinzutretenden Erweiterungen. Auch das sind Belege für das Ueberschmelzen von Erscheinungen aus Einzeltönen und Einzelteilen eines Akkords auf die ganze Akkordmasse, welches der potentiellen Energie zugrunde liegt.

### *Die Akkorde als Träger von Energien.*

Die Wirkungen der kinetischen Energie und deren Umsetzungen reichen ins Weite, bis tief in die Akkorde hinein viel bestimmender als man gewahr wird, wenn man gewohnt ist, alles Harmonische in der Betrachtung der klanglichen, sinnfälligen Erscheinungen selbst erschöpft zu sehen, d. h. desjenigen Teiles ihres Erscheinungskomplexes, der in Wahrheit nur das an der Oberfläche Liegende darstellt (analog wie beim Melodischen die erklingenden Töne) und das Sinnfällige und Berauschende der musikalischen Gesamterscheinung ausmacht; dass man aber dieses Hinaufwirken jener unter



der Oberfläche des Hörbaren gärenden Kraftempfindungen bis in die Akkorde selbst bisher in der Theorie übersah, rührt daher, dass sie das äussere Klangbild nicht entstellen, sondern dieses nur mit latenten Wirkungen und Spannungszuständen durchsetzen und damit Erscheinungen in der Harmonik herbeiführen, die nach rein klangtheoretischem Prinzip gar nicht zu erklären und bis auf ihre Ursachen zurückzuführen sind. So erfährt z. B. auch die klanglich-akustische Konsonanz des Dreiklangs, ohne äussere Veränderungen des Klanglichen selbst, tiefgreifende Beeinflussungen, die ihre ganzen Energieverhältnisse und damit ihre musiktheoretische Erfassung bestimmen. (Der gewaltige Aufschwung zur Wissenschaftlichkeit, den die Theorie der Harmonik in den letzten Jahrzehnten genommen hat [in allererster Linie durch Hugo Riemann], betrifft Theorien über den Bau der Akkorde und syllogistischen Zusammenhang zwischen den harmonisch-klanglichen Erscheinungen selbst; gegenüber diesen Errungenschaften, oder vielmehr in Ergänzung zu ihnen, ist hier auf weitere, tiefer zurückliegende Komponenten in unserem Musikempfinden hinzuweisen, deren Wirkungserscheinungen mit aller rein klanglichen Einstellung nicht zu begründen sind; alle in noch so vollständig geschlossener Logik durchgeführte harmonische Systemisierung muss notwendigerweise Lücken enthalten, muss ferner in ihren Ergebnissen Modifikationen der aus dem rein Klanglichen aufzuweisenden inneren Gesetzmässigkeiten erfahren und vermag niemals alle zutage tretenden Erscheinungen zu begründen, solange sie nicht jene weiteren Komponenten unseres musikalischen „Hörens“ mit heranzieht.)

Verhältnismässig einfach sind die Wirkungen der kinetischen und potentiellen Energie in einem solchen Zusammenhang zu erkennen, wo das Bild der Verarbeitung ihre Herkunft aus melodischer Linienenergie noch unmittelbar und deutlich vortreten lässt, wie dies z. B. der Fall ist, wenn einer oder mehrere Einzeltöne innerhalb eines Akkordes eine lebendige Kraft aus einem in der Satzanlage ausgeführten melodischen Zusammenhang der Satzstimmen enthalten, mag nun dieser, wie bei der Chromatik oder bei motivischer Geschlossenheit der Linienphasen, in erhöhter Intensität sich geltend machen, oder nur aus der Bewegungsempfindung innerhalb einer Linienformung überhaupt hervorgehen. Aber für die Harmonik kommen auch Wirkungen potentieller Energie in Betracht, welche sich im Akkordklange für sich, ohne weiteren Verarbeitungszusam-

menhang mit der melodischen Stimmführung eines Satzes, latent erhalten, so dass sie in ihm wirkend bleiben. Unschwer wird dies zunächst zu verstehen sein, wenn man an dissonante Akkordbildungen denkt, die, wie z. B. die alterierten Akkorde, auch frei, ohne vorherigen verdeutlichenden Stimmführungszusammenhang, aus ihrer Weiterführungs-Tendenz auch ihre Herkunft aus melodischer Bewegung erkennen lassen, wenn auch diese hierbei nicht in Wirklichkeit durchgeführt ist; das ist z. B. der Fall, wenn ein alterierter Klang, etwa: e-gis-b, frei, ohne vorangehende Entwicklung der Stimmen, einsetzt, und die chromatische Bewegungsenergie des Tones b mit ihrer Tendenz nach Auflösung in den Ton a die Form: e-gis-b als Ableitung von der (möglicherweise gar nicht angetönten) Grundform: e-gis-h erscheinen lässt; b ist dann eben von h ausgehende und nach a gerichtete Bewegungsspannung, ohne dass auch der Ton h selbst vorher gebracht werden musste; es genügt, dass auf diesen Ton als Ausgang die in b liegende Bewegungsspannkraft zurückgeführt wird. Solche frei einsetzende alterierte Akkordbildungen tragen eine nach Auslösung drängende Spannung in sich, die durch keine ausgeführte vorhergehende Linienbewegung eingeleitet zu sein braucht: wir schaffen und ergänzen uns diese aus dem Zusammenhang; schon in dem unvorbereitet einsetzenden akkordlichen Klang an sich, kann mithin Energie latent sein; in dem alterierten Tone ist kinetische Energie vorhanden, die aus einem (nicht angetönten, aber aus dem Zusammenhang zu ergänzenden) Bewegungsursprung hervorgeht und hinsichtlich des Akkordes, in dem die Spannung sich verfestigt, ist von potentieller Energie zu sprechen.

Doch gibt es auch solche, in den Akkorden an sich liegende, verfestigte, potentielle Spannungen, die nicht mehr wie diese chromatischen Alterationsveränderungen in solcher Stärke spürbar hervortreten, dass sie durch die Erregung eines intensiv zu empfindenden Andrängens nach melodischer Weiterführung den musikalischen Satz beeinflussen; in gleicher Weise erhält sich, oft nur rudimentär, eine viel schwächere Energie in Nachwirkung, und diese wird, namentlich bei akkordlichen Konsonanzformen, dadurch meist der unmittelbaren Verspürbarkeit entzogen, dass die Verschmelzungswirkung im Klanglichen jene mitschwingenden Unterspannungen des Kräfte-spiels übertäubt und damit die potentielle Energieempfindung sich nicht mehr so stark geltend macht, dass sie als Widerspruch zu einem Abschluss wirkt. Und doch ist eine ganze Reihe grundlegender



und einfacher harmonischer Erscheinungen nur aus diesen Energien zu erklären. Die innere Konstitution des Akkordes ist durch das latente Nachwirken gewisser verfestigter Energieverhältnisse, in denen eine ursprünglich kinetische Kraft sich wirkend erhält, bestimmt und durch diese erscheint, mögen sie auch für das Bewusstwerden zurückgedrängt sein, nichts destoweniger unser ganzes musikalisches Empfinden und die harmonisch-theoretische Gesetzmässigkeit beeinflusst.

### *Die Dominantspannung.*

Zum Erkennen und auch zur Empfindung dieser leisen Regungen von Bewegungswillen und Spannung in den Akkorden, ist am leichtesten zu gelangen, wenn man von der Leitton-Spannwirkung in der einfachen Skala ausgeht; während wir nämlich bei der gesamten melodischen Chromatik und auch bei deren Umsetzung in die potentielle Spannung der akkordlichen Alterationsbildungen die spezifische Art der Leittonspannkraft in erhöhter Intensität wahrnehmen, ist eine Leitton-Spannung in geschwächter Intensität da verfestigt, wo wir von den harmonischen Dominantwirkungen sprechen. Darunter versteht man zunächst die den Dominantklang einer Tonart selbst kennzeichnende Empfindung eines Zurückdrängens in die Tonika, die bekannte Kadenzwirkung, welche wegen ihrer Bestimmtheit von altersher als die „authentische“ Kadenz bezeichnet wurde; dieser Charakter der Bestimmtheit beruht in der Empfindung der Energieauslösung, welche sich in dieser Kadenz vollzieht.

Die Dominantwirkung selbst ist aber eine Folge von latenter, rudimentärer, nur schwach nachwirkender Energie im Akkord, die nicht mehr als Schärfe einer Dissonanz bemerkbar wird, aber als besondere Spannkraft doch ihre grundlegende Bedeutung für die Harmonik besitzt; sie stellt nichts anderes dar als eine Verfestigung der Leittonspannung, die sich zufolge ihres besonders deutlich hervortretenden Bewegungsdranges in die Tonika auch ausserhalb des ganzen ausgeführten melodischen Skalenzusammenhanges wirkend erhält. Schon in der einfachen Skala selbst wird der als harmonischer Oberklangston verhältnismässig stark zur Geltung kommende Quintton (z. B. in C-Dur den Ton g) unwillkürlich mit der 7. Stufe (h) in engern Zusammenhang gebracht. Heben wir aber den Akkord der Dominante aus einem tonartlichen Zusammenhang heraus, so erhält sich infolge der in unser unbewusstes Musikempfinden übergegangenen Vertrautheit mit der Eigenart der Skala, der melo-

dischen Grundform einer Tonart, die Verknüpfung der Leittonwirkung mit der grossen Terz h des Dominant-Grundtones g; wenn auch nicht mehr in ursprünglicher Stärke der lebendigen melodischen Bewegung selbst, so dringt die Spannkraft als rudimentäre Nachwirkung in das Klangbild der Dominante ein. Dominantwirkung ist ein potentieller Energiezustand im Akkord, der auf kinetische Energie zurückgeht, die Zieltonbewegung in der Skala mit der charakteristischen erhöhten Spannungsempfindung im Leitton. Das Leittonempfinden, also die Energie-Erscheinung, ist ebenso wie der theoretischen Bedeutung nach auch historisch das Primäre, die harmonische Form und die rein klangliche Wirkung, welche wir heute zu ausschliesslich sehen, das Sekundäre.

Es tritt aber beim Dur-Dreiklang, z. B. g-h-d, noch ein weiteres ursächliches Moment für seine nach Weiterführung drängende Ausgangsspannung hinzu, und zwar im Sinne einer gleichgearteten Spannkraft. Wir verbinden nicht nur den Dominantton (g) mit dem Leitton (h) selbst, so dass in die grosse Terz der Dominante etwas von der aufwärts gerichteten Leittonwirkung der 7. Skalenstufe gelangt, sondern das Intervall einer grossen Terz neigt auch schon an sich aus dem weiteren Grunde zu halbsonartigem Weiterdrängen, weil wir auch aus der einfachen Bewegungsform der Durskala nach der Terz über dem Grundton die Leittonfortschreitung zur Quart in unser tonartliches Grundempfinden aufgenommen haben. Die Ursache, dass in der Skala die Leittonfortschreitung bei der Bewegung von der 3. zur 4. Stufe zu keiner so intensiven kinetischen Wirkung gelangt wie bei der Auslösung von der 7. zur 8. Stufe, liegt, wie bereits ausgeführt, darin, dass uns die Oktave in viel deutlicherer und intensiverer Art als Zielton schon unbewusst von selbst hervortritt, wie die Quarte. Aber infolge dieser leittonartigen Wirkung, die der Ton e als letzte Bewegungsannäherung vor dem Zielton f des ersten Skalen-Tetrachords enthält, und die sich, wenn auch schwächer, aus der übrigen Tonleiter abhebt, erscheint die Skala eigentlich in zwei dominantische Teile, c-f und g-c zerlegt. In gewissem Masse verknüpft sich daher auch schon mit der Durterz über einem Grundton (e über c in C-Dur), nicht nur mit der Durterz über einer fünften Tonleiterstufe (h über g in C-Dur), ein leiser Fortbewegungsdrang, der dem Eintritt der 4. Stufe der Tonleiter als nächster Halbtonentfernung zustrebt. Auch diese schwächere Leittonwirkung aus der Fortschreitung von der 3. zur 4. Stufe bewirkt also eine Spann-



kraft im Intervall einer grossen Terz überhaupt, welche zur Spannung hinzutritt, die sich in einer überdies auf die Dominantstufe bezogenen grossen Terz verfestigt.

*Die unterdominantische Entwicklungstendenz der Durtonalität.*

Trotz ihrer rudimentären Intensität begründet aber diese latente Energie überhaupt erst das ganze Kräftespiel, welches zwischen harmonischen Fortschreitungen waltet und diesen von den einfachsten tonalen Kadenzwirkungen an zugrunde liegt; denn sie erregt zunächst die Dominantspannung einer Harmonie der V. Stufe, die zur I. Tonika-Harmonie drängt. Aber auch mehr: jeder Durakkord überhaupt, auch wenn er nicht als Bildung einer 5. Tonartstufe ursprünglich gedacht ist und beispielsweise für sich allein angeschlagen wird, hat nämlich die „Tendenz“<sup>1)</sup>, sich als Dominante durchzusetzen; der C-Dur-Dreiklang z. B., für sich angetönt, enthält den Trieb einer Weiterführung in den F-Klang, als dessen Dominante er sich durchzusetzen strebt; wir neigen dazu, ihn trotz seiner Konsonanz nicht als für sich bestehend, sondern als Anfang einer harmonischen Kadenz aufzufassen, die gegen seine Unterdominante hindrängt. Die Ausgangsspannung, die in jedem Durakkord vorliegt, auch wenn er nicht als 5. Stufe einer Tonart eingeführt ist, ist als dominantisch in weiterem Sinne zu bezeichnen. Sie geht auf die schwache latente potentielle Energie zurück, die aus der leittonartigen lebendigen Kraft im Terzton resultiert; der Ton e gravitiert in C-Dur gegen f hin.

Aus diesen Gründen wirkt ein für sich angeschlagener Durklang, wenn auch als klanglich konsonante Abschlussform, nicht als für sich bestehende, absolute Klangruhe, als „These“ (Riemann), sondern als „Tendenz“ (Halm), er strebt sich im Sinne der Unterdominantrichtung fortzusetzen. Jeder Dur-Dreiklang enthält eine Rückschlagskraft entgegen der Entwicklung des Quinten-Zirkels; C-Dur strebt mit einer Anfangsspannkraft gegen F-Dur oder F-Moll zurück, also entgegen dem Sinn der Oberton-Entstehung, welche umgekehrt c aus f, g aus c u. s. w. auslöst. Diese Rückschlagskraft ist aus der kinetischen Energie und deren Umsetzung zu potentieller Energieform zu erklären; keinerlei harmonisch-klangliche Ableitung vermag sie zu begründen, da sie gar nicht durch eine „klangliche“, d. h. rein gehörmässig aufzunehmende Erscheinung hervorgerufen ist.

<sup>1)</sup> Ausdruck von August Halm („Harmonielehre“, Verlag Göschen).

Aber dieses Hinstreben jedes Dur-Grundakkordes nach der Unterdominante, z. B. von C-Dur nach dem Akkord von f, ist nicht bloss durch die Entstehung einer Leittonverfestigung im Terzton, sondern schon in dem kinetischen Vorgang selbst begründet, der das Grundgeschehen bei der Skalenerformung darstellt. Vergegenwärtigt man sich nochmals den vom Grundton zu seiner Oktave streichenden lebendigen Bewegungszug als den eigentlichen Ursprung und wesentlichen, primären Inhalt der Skala, so hebt ihre zugleich gegen den Quartton als Zwischenziel hinstrebende Bewegungsdynamik (vgl. S. 43) diesen in besonderem Sinne hervor: denn unter dem kinetischen Grundvorgang der Skalenentstehung war ein noch wesentlich im Unterbewussten liegender Prozess zu verstehen, der auch noch nicht die bewusste Verdeutlichung der einzelnen Skalentöne in sich schliesst, oder diese wenigstens nicht gegenüber der Energieempfindung in den Vordergrund rückt, wobei, wie schon betont, nicht an Unmusikalische und an eine Schwierigkeit in der Fixierung der Einzeltöne und = Intervalle gedacht werden muss, sondern an den rein psychologischen Vorgang, der immer, auch bei hochentwickeltem harmonischem Tonbewusstsein und der Fähigkeit sofortiger Organisation in den Einzeltönen, als der genetisch primäre und tragende Inhalt aller melodischen Erformung festzuhalten ist. Indem nun innerhalb dieses Bewegungszuges der als Zwischenzielton vordringende Streckenpunkt des Quarttones zuerst an die Oberschicht bewusster, klarer klanglicher Fixierung herausragt und vom musikalischen Hören herausgefasst wird, ist vom Grundgeschehen in der Skala her im Tonartempfinden ein Streben nach Heraushebung des Quarttones erweckt; die C-Dur-Empfindung ruft an sich den Ton f in gewisser Bedeutsamkeit hervor, auch ohne dass noch die erwähnte Dominantspannung in der Terz in Betracht kommt; die Bewegung und ihr Spannungsverlauf über zwei dynamisch gleichartige Hälften ist es, welche den Quartton gewissermassen heraussticht, und diese Einstellung auf den Ton f verstärkt sich, wenn man nicht mehr an den primären, unterbewussten Vorgang, sondern an das klare klangliche Tonartempfinden denkt, hier bis zu der im C-Dur liegenden Tendenz, den unterdominantischen Ton f selbst als Tonika durchzusetzen. Diese Tendenz, welche schon der einfachen melodischen Fortschreitung eines Quartsprunges c—f den Charakter einer „Erfüllung“, einer Bestimmtheit verleiht, analog wie der dieser Grundtonbewegung entsprechenden harmonischen Fortschreitung, ist demnach in der Be-



wegungsdynamik begründet. — (Der hier erwähnte psychologische Vorgang lässt sich, wenn auch in vergrößerter Weise, zur Darstellung bringen, wenn man auf einem Instrument die Skalenverbindung von  $c-c$  in der Art spielt, dass man Ausgangs- und Endton kräftig anschlägt, in der übrigen Bewegung aber durch ganz leisen und sehr flüchtig hinüberstreichenden Anschlag die Einzeltöne etwas verschleift, wobei man leicht wahrnehmen kann, wie sich der Ton  $f$ , gegen welchen die erste Bewegungshälfte sich schärft, heraushebt, und die Neigung, dieses  $f$  bestimmter durchzusetzen, ist demnach durch die Bewegung angeregt, im Gegensatz zum Mitschwingen des Dominantones  $g$  als klanglichen Obertones.)

Allen dominantischen Wirkungen liegt ein Kräftespiel zugrunde, das den Drang von Dominante zur Tonika, also von einem Dur-Dreiklang in seine Unterdominante, hervorruft, so dass wir von tonartlichem Gleichgewichtsspiel zwischen lebendigen Strömungen, von Empfindungsenergien in den dominantischen und unterdominantischen Beziehungen zu sprechen haben, nicht nur von einer aus der physikalisch entstehenden Quintenreihe und dem harmonischen Bild des Quintenzirkels konstruierbaren Wechselstellung zwischen einer Tonika und ihren beiden Dominantrichtungen. Diese Ausgleichsmittel harmonischer Kraftempfindungen von Ober- und Unterdominantwirkung ist erst die Tonika; so entsteht erst die eigentliche Tonikaempfindung, d. i. harmonisches Abschlussgefühl und Gleichgewichtsempfindung, wenn Ober- und Unterdominantstufen dem Abschluss vorangingen. Auch hieraus erklärt sich die besonders deutliche tonartbestimmende Kraft der einem Klange voraustretenden Dominante (die Fortschreitung der authentischen Kadenz  $V-I$ ); diese rührt neben den bereits erwähnten Ursachen daher, dass durch das Voranschlagen der Dominante vor der Tonika von vorneweg schon ein Gegengewicht gegen die in jedem Durklang liegende Neigung zur Weiterführung in die Unterdominante hergestellt ist, wodurch die Auflösung in den Tonikaakkord eine entscheidende Wirkung gewinnt.

Die Rückschlagskraft in jedem Dur-Dreiklang, ein potentieller Spannungszustand im Akkord, der aus latenter Leittonwirkung im Terzton, also aus kinetischer Energie herrührt, bewirkt die im Akkord liegende Anregung zu harmonischer Weiterentwicklung und begründet die ineinander wirkenden Kräftevorgänge innerhalb der harmonischen Tonalität selbst, den „Dynamismus“ der Harmonik. Nicht nur bei Dominanten, sondern überhaupt bei harmonischen

Funktionen sind es lebendige Energien, welche ihre eigenartige Verbindungswirkung mit der Tonika begründen. Die harmonischen Verbindungen beruhen daher, wie schon hinsichtlich der Dissonanzwirkungen zu betonen war, auf keinem blossen „Beziehen“, keiner bloss intellektuellen Tätigkeit der „Auffassung“ und des Denkens, (Riemann), sondern finden in der „Einheitsbeziehung“ der harmonischen Logik, nur ihre Umschreibung und Bestätigung aus dem geschlossenen harmonischen System heraus, während ihre erregenden Ursachen in Erscheinungen liegen, welche psychologisch zu begründen sind. Wie hinsichtlich des Bewegungsimpulses, der an einem Tone ansetzt und durch eine Linienphase zu Zieltönen der melodischen Entwicklung führt, von melodischer Anfangsenergie, so ist hinsichtlich der latenten potentiellen Energie jedes Dur-Akkordes, die seine Verbindung mit einem weiteren (zu ihm unterdominanten) Klange in einer schwachen, latenten Spannkraft anregt, von „tonaler Anfangsenergie“ zu sprechen, da diese Spannungserscheinung das ganze Kräftespiel der tonalen Harmonik hervorruft. Der harmonisch-tonale Zusammenhang ist eine durch potentielle Empfindungsenergien hervorgerufene innere Verbindung und Wechselwirkung, die aus dem Zustreben einer Durdreiklangsform gegen eine zu ihr unterdominante Akkordform hervorgeht, z. B.: V—I, I—IV u. s. w. Die ganze Harmonik ist von Kraftströmungen unterhalb der erklingenden Akkordformen unterspielt.

### *Die Energie der Terz.*

Schon in dem zweitönigen Intervall der grossen Terz an sich liegt eine tonale Triebkraft und sie enthält zufolge dieses rudimentären potentiellen Energiezustandes, den wir in der Dreiklangskonsonanz zwar nicht mehr in unmittelbarer Schärfe einer Dissonanz, aber als subtile, latente Spannwirkung wahrnehmen, etwas von akkordzersetzender, d. h. aus dem ruhenden Akkordgefüge herausdrängender Kraft; in ihr liegt der Anfang des Wiederausbruchs von Bewegung aus den zur Akkordeinheit verschmolzenen Klängen. Und wenn in Harmonien mehr als eine grosse Terz enthalten ist, so tritt immer besonders grelle Dissonanzwirkung ein, und diese ist wieder nicht als klangliche Dissonanzwirkung zu begründen, wenigstens nicht ausschliesslich, sondern als energetische Dissonanzwirkung.

Diese Spannkraft der grossen Terzen erreicht z. B. eine besonders charakteristische, unmittelbar als akuten Dissonanzzustand



sich geltend machende Intensität schon in der Summierung zweier Durterzen zum sogenannten übermässigen Dreiklang, einer der grellsten und eigentümlichsten (auch in theoretischen Untersuchungen meist diskutierten) Dissonanzen in der Musik, einer Dissonanz, die kein einziges klanglich-dissonierendes Intervall enthält, wie immer man die in ihm enthaltenen Töne paarweise zu einander bezieht; der übermässige Dreiklang ist vielmehr ausschliesslich und typische „Erregungsdissonanz“; denn alle seine Töne sind paarweise ihrem Klange nach in konsonanten Intervallen angeordnet, z. B. c-e, e-gis, und c- $\left\{ \begin{smallmatrix} as \\ gis \end{smallmatrix} \right\}$ , welches wir, für sich als zweitöniges Intervall angetönt, als c-as, also als konsonante Sext hören, so dass nirgends zwischen einem der Tonpaare des ganzen Klangmassivs eine klangliche Dissonanz vorliegt; der Akkord ist daher gänzlich von akustischer, von „Trübungsdissonanz“ frei. Die übliche Erklärung, dass wir nicht in einem Klang gleichzeitig c-gis und c-as, mithin verschiedene Auffassungen der selben Tonhöhen, vornehmen können, (Riemann), stellt wieder nur einen Beleg für die Dissonanz-Erscheinung aus dem Syllogismus eines theoretischen Systems heraus dar, aber nicht die Begründung für die Dissonanz und ihre Entstehung; (vgl. hiezu S. 47). Die Dissonanzempfindung geht vielmehr aus den Bewegungsenergien hervor, von denen dieser Klang durchsetzt ist, und zwar liegen hier in zwei Momenten energetisch-dissonante Erregungen, die in gleichem Sinne einander verstärkend zusammenwirken: in der nach Weiterbewegung drängenden Spannkraft des alterierten Quint-Intervalls, in dem die erhöhte Bewegungsintensität des chromatischen Uebergangs liegt, und ferner die gleichartig wirkende Spannung der beiden übereinander getürmten grossen Terzen, deren jede für sich latente Energiewirkung schon enthält. Der übermässige Dreiklang ist demnach einer der reinsten und zugleich grellsten Fälle von Energiedissonanz; es liegt hier eine rein psychologisch zu begründende Dissonanzerscheinung vor.

### *Das Problem des Dur-Moll-Gegensatzes.*

Auch das Problem der beiden Tongeschlechtsformen, des Dur- und Molldreiklanges, ist nur auf gegensätzliche Richtungen der potentiellen Akkordenergie zurückzuführen. Das Problem vom Dur und Moll, das seit Jahrhunderten die Theorie beschäftigt und soviel

wie kaum ein anderes schon erörtert wurde, liegt nicht in der Strukturverschiedenheit von Dur- und Mollakkord, noch bloss in dem chromatischen Unterschied in der Terz, sondern der Kernpunkt des Problems liegt in der eigentümlichen Erscheinung der direkten Gegensatzwirkung, welche in unserem musikalischen Empfinden gerade dem Dur- und Molldreiklang innewohnt, eines für das harmonische Empfinden geradezu elementaren Gegensatzes, wie von Positiv und Negativ, Hell und Dunkel u. s. w., der sich auch in den Worten „Dur“ und „Moll“ und der Ausdrucksweise von zwei „Tongeschlechtern“ in der Musik ausdrückt und der ganzen harmonischen Theorie zugrunde liegt. (Bezüglich der Widerlegungen der hauptsächlichsten unter diesen Erklärungsversuchen in der Musiktheorie, insbesondere auch der dualistischen Mollbegründung Riemann's, verweise ich auf meine Ausführungen a. a. O. S. 75 ff.) Zahllose und oft wenig voneinander abweichende theoretische Erörterungen gelangen im Grunde nur dahin, die Verschiedenheit im Klange des Dur- und Mollakkordes, aber nicht ihre Gegensatzwirkung zu begründen, oder sie beschränken sich darauf, das Problem auf die Frage zu konzentrieren, wie die Mollform überhaupt aus der ursprünglich in der Natur, (dem Oberklang) gegebenen Durform eine Ableitung erfahre. Einzig Hugo Riemann fasst das Problem wenigstens bei seinem eigentlichen Kerne, der direkten Gegensatzwirkung vom Dur- und Mollklange an; aber seine duale Theorie, welche von der Hypothese ausgeht, dass zu jedem Ton nebst der Oberklangsform die genau entgegengesetzt konstruierte, symmetrisch umgekehrte Unterklangsform gehöre, (z. B.  $\overleftrightarrow{\text{f-as-c-e-g}}$ )  
Moll — Dur

verlegt damit jenen Gegensatz auf solche Dur- und Mollklänge, deren Grundtöne um eine Quinte voneinander abstehen, also z. B. auf C-Dur und f-Moll; (klanglicher „Dualismus“); zwischen diesen Klängen besteht jedoch gar keine direkte Gegensatzwirkung, sondern diese liegt zwischen Dur und Moll der gleichen Stufe, F-Dur und f-Moll, C-Dur und c-Moll, u. s. w., wie sowohl das unbefangene musikalische Empfinden als auch die künstlerische Verwertung des Dur- und Mollgegensatzes in den gesamten kompositorischen Schöpfungen lehrt. Damit trifft Riemann's Theorie schon in den Grundlagen an dem Problem vorbei.

Der Gegensatzwirkung von Dur und Moll ist rein klanglich



überhaupt nicht beizukommen. Zwischen den beiden Konsonanzformen der Dreiklänge gleichen Grundtones, z. B.: c-e-g und c-es-g, liegt ein Gegensatz hinsichtlich der die Akkorde durchsetzenden Energieempfindungen, die unterhalb des Erklingenden selbst liegen. Die Verschiedenheit eines einzigen Tones, e oder es, bewirkt hier den polaren Gegensatz im harmonischen Grundempfinden, eine eigentümlich charakteristische Umfärbung, welche sich auch von der grellsten Verschiedenheit tonal fremdster, chromatisch in viel mehr Tönen abweichender Klänge, die etwa keinen einzigen Ton miteinander gemeinsam haben, ihrer Eigenart, wenn auch nicht der Intensität nach unterscheidet; und dies ist um so sonderbarer, als nicht nur Gemeinsamkeit zweier Töne, der Prim und Quint, vorliegt, sondern auch Gemeinsamkeit des klanglichen Konsonanzzustandes; Dur- und Molldreiklang sind sogar überdies die beiden einzigen klanglich-konsonanten Dreiklangsformen.

Das Eigentümlichste an der Erscheinung des Dur- und Mollgegensatzes liegt demnach darin, dass die chromatische Verschiedenheit eines einzigen Tones, rein äusserlich und klanglich also eine verhältnismässig geringe Differenz, jene elementare Gegensätzlichkeit des harmonischen Empfindens hervorruft; und der Kernpunkt der Frage, bei dem die Theorie anzusetzen hat, ist noch näher dahin zu präzisieren, wieso die Akkorde gerade in der Terz eine solche Empfindlichkeit tragen, und wieso eine chromatische Veränderung dieses einzigen Tones, trotzdem sie nicht einmal zu klanglicher Dissonanzerscheinung führt, den Grundcharakter der harmonischen Empfindung vollauf umzustürzen und zum Eindruck polarer Gegensätzlichkeit umzustimmen vermag. Schon diese Erwägung muss aber zugleich dahin lenken, diese Gegensatzempfindung nicht in den mehr äusserlichen, sichtbar an der Oberfläche liegenden Erscheinungen der Verschiedenheit im Klangbild zu suchen.

### *Dur und Moll als Spannungsgegensätze.*

Die eigentümliche harmonische Gegensatzempfindung beruht hier in der entgegengesetzt gerichteten latenten Leittonspannkraft, in den Terztönen. Im Durklang liegt aus den durchgeführten Gründen die aufstrebende latente Leittonspannkraft der grossen Terz; dass diese in der kleinen Terz des Moll ihren polaren Gegensatz für das musikalische Gefühl findet, ist folgendermassen zu ver-

stehen: die Durform des Naturklangs, die in rein klanglicher Hinsicht das Urbild der Konsonanz darstellt, erfährt in musikalischem Sinne durch die latente Energiewirkung der grossen Terz über dem Grundton eine Durchsetzung mit einer, nicht an die Oberfläche hervorgreifenden, schwach verspürbaren, aber in ihrer Bewegungsrichtung charakteristischen Spannkraft. Der Dur-Akkord selbst enthält, ungeachtet seiner klanglichen Konsonanz und Schlussfähigkeit, eine rudimentäre potentielle Energie. So ergibt sich die Erscheinung, dass das Klangurbild, der Naturklang, im musikalischen Empfinden eine schwache Ablenkung von der vollen Ruheempfindung im Sinne eines aufwärts gerichteten Bewegungsdranges erfährt, eine Ablenkung, deren rudimentäre Spannwirkung zwar vom Gesamteindruck des konsonanten Klanges übertäubt wird und nicht intensiv genug durchbricht, um die musikalische Schlusswirkung aufzuheben, aber die Charakteristik der Harmonieempfindung wesentlich mitbestimmt. Im Mollklang liegt nun zwar zwischen seinen beiden Terzen gleichfalls Verschmelzung zu voller klanglicher Konsonanz vor, seine Form selbst jedoch wird auch immer unbewusst auf die Urform unseres harmonischen Hörens, die Form des Naturklanges bezogen, nach der im klanglichen Hören alle Töne gravitieren. Infolge dieser Beziehung auf die Urform des Naturklanges ergibt sich aber aus der chromatischen Terzveränderung, trotzdem keine klangliche Dissonanz damit eintritt, eine abwärts gerichtete Bewegungsspannkraft in der Mollterz. Die Mollterz enthält damit eine Spannung gleicher Art wie die Leittonspannung und chromatische Alteration: charakteristische Bewegungstendenz. Diese bleibt jedoch wie die entgegengesetzt gerichtete Spannwirkung im Durdreiklang gleichfalls bis zu einer nur rudimentären Andeutung abgeschwächt, da die grellere Wirkung der klanglichen Konsonanzverschmelzung ihre unmittelbare Verspürbarkeit aufsaugt. Das ist auch der Grund, warum bei der charakteristischen, abwärts gerichteten Spannkraft der Terz vom Molldreiklang nicht im gewohnten Sinn von einer „Alteration“ gesprochen werden kann, sofern nämlich nicht die volle Intensität der eigentlichen chromatischen Alteration in ihr vorliegt. Aber Alteration ist auch nichts anderes als eine (verstärkt wirkende) Leittonspannung, und man kann von Alteration im weiteren Sinne einer melodischen Bewegungstendenz hier sprechen. Wenn diese auch rudimentär ist, so bestimmt sie doch die Charakteristik der harmonischen Empfindung im Mollakkord. Im Mollklang als Ganzem setzt sich die



schwache kinetische Energie der erniedrigten Terz zu einer dem Dur gegensätzlichen potentiellen Energieform um.

Daher die Empfindlichkeit im Tone der Akkordterz, deren chromatische Aenderung sofort zu polarer Gegensätzlichkeit der Harmonieempfindung ausschlägt. Das Spezifische dieser gegensätzlich gerichteten Terzenergien ist aber viel deutlicher zu verspüren, wenn man sie einander in unmittelbarem Wechsel gegenüberstellt, sodass ihre Wirkungsrichtungen umgeschaltet werden, wenn man Dur- und Molldreiklang ein und derselben Stufe nacheinander anschlägt, z. B. den C-Dur und c-Molldreiklang, um sich auf die Charakteristik der Eindrucksverschiedenheit hierbei zu konzentrieren; dann tritt klarer auch für das musikalische Empfinden hervor, dass ihre Gegensatzwirkung nicht im (relativ geringfügigen) klanglichen Unterschied einer Halbtonveränderung oder in der symmetrischen Umkehrungslage von grosser und kleiner Terz liegt, sondern in einer Richtungs-umkehrung der Energiewirkung. Wie durchgängig die Theorie, welche bloss in den Klangformen den Urgrund aller harmonischen Erscheinungen sucht, lückenhaft bleiben muss, so gibt es auch im Dur- und Molldreiklang noch Weiteres, im Unterbewussten Verborgeneres zu verspüren, als das, was den klanglichen Eindruck und ihre Konsonanz ausmacht, und auch hier ist, wie überall, das Unterbewusste, Unhörbare, für das Wesen der ganzen musikalischen Erscheinung von eigentlich gründender, elementarer und bestimmender Bedeutung.

Der Durdreiklang ist also der äusseren Form nach das Naturklangbild, aber im musikalischen Sinne noch durchwirkt von der Leittonspannung in der grossen Terz; nicht die Stimmung der Terz ist damit erhöht, sondern sie trägt aufwärts gerichtete Weiterführungs-Tendenz in sich. Der Molldreiklang hingegen ist eine genau gegensätzliche Modifizierung des Naturklangs-Vorbildes durch hereinspielende Energiewirkungen; denn indem wir ihn auf dieses immer unbewusst beziehen, erscheint in der erniedrigten Terz eine abwärts gerichtete Bewegungsspannung hervorgerufen, deren Wirkung gleichfalls rudimentär bleibt, da sie überdies in klanglicher Konsonanz auftritt und durch diese gedeckt wird. Die erniedrigte Mollterz gelangt daher nicht annähernd bis zur Wirkungsintensität der chromatischen Alterationsbildungen. Die Energieempfindung ist gleich geartet wie im Dur, kinetische Spannung im Terzton, (potentielle im Hinblick auf den ganzen Akkord), aber entgegengesetzt gerichtet, abwärts. Dur-

und Mollklang tragen also harmonische Gegensatzwirkung hinsichtlich der potentiellen Energie innerhalb der Dreiklangskonsonanz. Und bleibt auch einerseits im Dreiklang an sich die spezifische Energiewirkung in der Terz durch den gesättigten sinnlichen Eindruck der klanglichen Konsonanzverschmelzung übertäuscht, so erklärt sich andererseits das Vortretende der all unser harmonisches Hören begründenden Charakteristik, die im Gegensatz des Durdreiklangs zum Molldreiklang gleichen Grundtones liegt, daher, dass innerhalb der klanglich konsonanten, also zur Ruheempfindung ausgeglichenen Akkordform die energetische Empfindungserscheinung selbst umso reiner zur Geltung kommt, ungetrübt durch akustische Dissonanzerscheinungen. Klanglich wäre aus der Terzverschiedenheit immer nur ein Unterschied zwischen: c-es-g und c-e-g zu erklären, wie er überall zwischen chromatisch in einem Ton verschiedenen Klängen vorliegt, aber das Moment des Gegensatzes, also viel mehr als eines blossen Unterschiedes, liegt jenseits des Klanglichen, in den Energieverhältnissen, begründet. Dur und Moll sind gegensätzliche Spannungsformen im konsonanten Klang.

Durdreiklang und Molldreiklang enthalten beide im Konsonanzbild Abweichungen von der absoluten Akkordruhe, einem Begriff, der im musikalischen Sinn imaginär bleibt. Der physikalische Naturklang, die Grundform aller Harmonik, ist für die Musik nicht tote Materie, wenn wir ihn auch als Urbild der Ruheempfindung hören, sondern er erfährt im musikalischen Sinn sofort durch das Eingreifen der heterogenen kinetischen bzw. potentiellen Krafterpfindungen eine „Verlebendigung“. Es tritt ein Weiteres, was in der physikalischen Erscheinung selbst nicht gegeben ist, in ihn ein. Absolute Ruheempfindung in der Musik gibt es nicht; wo nicht Bewegung geschieht, liegt Wille zu Bewegung verborgen. Schon beim konsonanten Dreiklang ist nur die Form selbst zu physikalischen Erscheinungen in Beziehung zu bringen, die Art aber, wie wir den Akkord musikalisch „hören“, ist nur als psychologische Erscheinungsform bestimmbar. So deckt sich auch der Durdreiklang, der Anfang aller Akkordtheorie, nur der äusseren Form nach mit dem Naturklang — die minimalen Verstimmungen durch die gleichschwebende Temperatur kommen in diesem Zusammenhang nicht in Betracht — den Grund zu seiner inneren Konstitution erfassen wir jedoch nur voll, wenn wir seinen musikpsychologischen Energiezustand mitberücksichtigen. Nur im akustischen Sinne gäbe es ein



Akkordbild von absoluter Ruhe, eine Urkonsonanz; im psychologischen Sinn des musikalischen Empfindens dringen in diese Modifikationen ein. Auch in der völlig geglätteten ruhenden Oberfläche liegt Oberflächenspannung.

Hingegen stellen andererseits Dur- und Mollklang die geringsten bei Akkorden überhaupt möglichen Abweichungen von der imaginären Akkordruhe dar. Mit unseren gebräuchlichen Begriffen von musikalischer Schlussempfindung und Klangkonsonanz ist natürlich dieser als imaginär aufgestellte Begriff von absoluter Akkordruhe nicht zu verwechseln. Schlussempfinden bleibt immer ein relativer Begriff und auch im Ruhezustand der Klangkonsonanz sind noch latente Spannungen enthalten. Die beiden Dreiklangsformen Dur und Moll sind wohl in der praktischen Verarbeitung abschlussfähig und im Sinne der Harmonielehre konsonant, aber das enthebt noch lange nicht davon, latente Bewegungskräfte, Empfindungsenergien, gegensätzlichen Willen und „Tendenz“ in ihnen zu erkennen und zu formulieren, welche übrigens von der Theorie längst richtig erfüllt sind, indem sie von aufstrebender Charakteristik im Dur und abwärtsstrebender im Moll spricht. So enthält der Durdreiklang von derjenigen eigentümlichen harmonischen Grundempfindung, welche wir als Dur-Charakter der ganzen Tonalität bezeichnen, eine Charakteristik nicht klanglich im Keime, sondern als andrängende latente Energiespannung; das gleiche gilt vom Moll. Darum ist mit Untersuchungen und Berechnungen am Klangbild für die Lösung des Dur- und Mollproblems gar nichts anzufangen.

Da aber die im Dur- und im Molldreiklang liegende Abweichung von absoluter Akkordruhe nicht in klanglichen Momenten, einer Stimmungsdifferenz, sondern in latenten Energieempfindungen beruht, kann auch nicht der Dreiklang mit „neutraler“ Terz (d. h. mit Viertelton-Stimmung zwischen grosser und kleiner Terz, also akustischer Mittelstimmung) das Urbild der absoluten Ruheempfindung im musik-psychologischen Sinne sein. Die neutrale Terz könnte nur dann die Mitte zwischen zwei entgegengesetzten Abweichungen von der Akkordruhe korrigierend darstellen, wenn diese Abweichungen in der Tonhöhe von einer angenommenen Mitte aus sich differenziierten, wenn sie beiderseits durch Alteration entstanden wären. Das ist jedoch nicht der Fall; denn wir verspüren, wie betont wurde, eine schwache Leittonwirkung in der Durterz nicht deswegen, weil sie etwa zu hoch gestimmt wäre, sondern weil sich kinetische Energie

im grossen Terz-Intervall verfestigt erhält. Die Leittonenergie ist also hier nicht durch chromatische Alteration entstanden, im grossen Terzton liegt an sich schon Bewegungsenergie, die erniedrigte Mollterz hingegen stellt Alteration gegenüber dem Naturklang dar, wenn auch noch nicht klanglich-dissonierende Alteration; würde man nun die Durterz zur neutralen Terz erniedrigen, so wäre das auch wieder eine Alterationswirkung, nur mit der Distanz eines Viertel-Tones, (eines in unserer Musik nicht mehr gebräuchlichen Intervalls). Alterationsenergie, das ist kinetische Spannwirkung, tritt bei jeder klanglichen Erniedrigung ein, selbst wenn diese eine noch so geringe Herabstimmung des Terztones darstellen würde; der Dreiklang mit neutraler Terz wäre also auch schon eine Gegensatzform zu Dur: eine in der Terz nicht so tief gestimmte, aber gleichartige Ausgangsspannung tragende Gegensatzform, wie es die Mollform ist, also auch nicht der Klang, welcher Ausgleich der Spannungen zur absoluten Ruhe darstellen würde.

### *Die Spannkraft der Akkorddissonanzen.*

Auch hinsichtlich der dissonanten Akkorde, deren Dissonanz nicht aus der Alteration hervorgeht, der Sept-, Non-, Undezimakkorde, walten im musikalischen Hören weitere psychologisch begründete Empfindungsenergien, die für die Technik des musikalischen Satzes wesentlich mitbestimmend werden; und zwar sind dies noch Empfindungen von wirkenden Kräften anderer Art als die aus ursprünglicher kinetischer Energie hervorgehende lebendige Kraft in den Einzeltönen, wie sie hier in den wesentlichsten Grundzügen an den Erscheinungen der „tonalen Anfangsenergie“ überhaupt, der latenten Dominantwirkung in jeder Durterz und der polaren Gegensätzlichkeit der Tongeschlechter, der „Charakteristik“ des Dur und Moll, ebenso an den Alterationswirkungen in den Akkorden aufzuweisen waren. Was nun die klangliche Dissonanz der Akkorde betrifft, so stellt sie sich, zunächst von den wirkenden Kohäsionskräften des Harmonischen aus betrachtet, einerseits als ein nicht zur Auslösung gelangtes Gravitieren in die Dreiklangsform dar; andererseits sind es aber erst weitere, mit dieser rein klanglichen Dissonanzerscheinung sich verknüpfende Energieempfindungen, welche den spezifischen Charakter und damit die Auflösungsart des Spannungszustandes bestimmen; denn das klangliche Phänomen der Akkord-Dissonanz selbst ist zwar ein ungelöster, also nach weiterem



Geschehen drängender Spannungszustand, aber dass eine bestimmte Art der Weiterführung sich an die dissonanten Intervalle hiebei knüpft, wäre aus dem Klanglichen allein noch nicht zu erklären. Ueberall ist Manifestes und Latentes an den musikalischen Erscheinungen zu beobachten. Die Energiewirkungen, die hier in Betracht kommen, hängen mit den Masseempfindungen im Klanglichen selbst zusammen.

Dass von einer Kompaktheits- und Schwereempfindung im akkordlichen Zusammenklang als Ganzem, als verschmelzender Einheit, als einer noch stärkeren Wirkungserscheinung wie beim Einzeltone zu sprechen ist, war schon zu betonen; die zugleich mit der klanglichen Verschmelzung im Zweiklang auftretende Verbreiterung der Masseempfindung auf das Intervall als Ganzes ist gleichfalls eine der Erscheinungen, wie sie als das Ueberschmelzen eines Energiezustandes, hier der Schwerewirkung, zu kennzeichnen waren. Die Kompaktheit des Intervalls ist eine Empfindungserscheinung, welche, wenn sie auch nur einen unklaren und im Unterbewussten liegenden Eindruck darstellt, doch für das musikalische Hören und die Technik bestimmend wird. Es ist eine psychologische Eigentümlichkeit, dass alle Empfindungserscheinungen sich stets bis zu gewissem Grade an Körperliches und Substantielles klammern. Unser ganzes akkordliches Hören beruht darauf. Wie beim Melodischen die Bewegungsempfindung vorwaltet, so sind auch hier die rein klanglich-gehörmässigen Eindrücke im Empfinden von wirkenden Energien durchsetzt, die aus jener psychologischen Erscheinung hervorgehen. Die mehr als dreitönigen Akkorde, Sept- und Nonenakkorde, stellen sich als Fortführung der Terzschichtung dar, wie sie im konsonanten Dreiklang, der Naturklangsform, bereits organisch vorgebildet ist; aus der kompakten Terzverschmelzung bauen sich die Akkorde auf. Diese Empfindung der lastenden Schwere übereinander geschichteter Intervalle ist es erst, die von dem Eintritt der klanglichen Dissonanz, also von der dritten Terzschicht, vom Septakkord an, in dem dissonierenden Ton auch ein ganz bestimmtes Weiterführungsstreben, das Drängen nach abwärts gerichteter Fortschreitung hervorruft. An der musikalischen Dissonanz ist es nicht das akustische, sondern das energetische Moment, welches die Art der Auflösung bestimmt; wie sich daher Alterationsdissonanzen in der Richtung der Alteration, aufwärts oder abwärts auflösen, so liegt in der Akkorddissonanz der Sept, Non, u. s. w. ursprünglich abwärts drängende Spannung, die im Allgemeinen (d. h. soferne nicht melodische

Spannungsmomente dieser Tendenz des Akkordtones entgegenwirken), abwärts fortschreitende Auflösung verlangt.

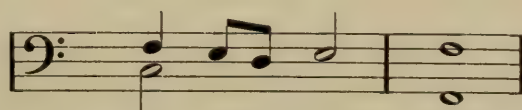
Diese unklar aufdämmernde, aber dennoch charakteristische, in den Akkorden latent liegende Empfindung eines Lastens, Schichtens und „Aufbauens“ tritt auch in den lebendigen Kunstwerken selbst allenthalben deutlich als eine dem harmonischen Fühlen zugrunde liegende Empfindung entgegen. Dass die Theorie, gerade zuerst die wissenschaftliche Musiktheorie (Riemann), daran vorbeigehen wollte, da objektiv, d. h. den realen Verhältnissen nach, die ausserhalb von unserem Empfindungsleben vorliegen, die akustische Klangerscheinung an sich von Raum, Masse und Gewicht und ähnlichen Begriffen frei sind, ist begreiflich. Und doch ist es ein unhaltbarer Standpunkt wissenschaftlicher Theorie, Grundtatsachen unserer psychologischen Konstitution umgehen zu wollen und sich ausschliesslich an die objektiven Erkenntnistatsachen hinsichtlich der äusseren realen Erscheinungsformen zu klammern. Wir müssen in Erkenntnis der bestimmenden psychologischen Umformung aller klanglichen Eindrücke diese Energieerscheinungen in die Grundlagen der Musiktechnik einbeziehen; denn sie bestimmen die innere Konstitution der Akkorde. So gelangt eben auch Riemann, Akkordschwere und Terzenbau als „unfruchtbaren Schematismus“ hinstellend, besonders hinsichtlich der dissonanten Akkorde zu Widersprüchen und zu Weiterführungsgesetzen, welche sich mit der harmonischen Verarbeitungstechnik und dem musikalischen Empfinden gar nicht decken. (Vgl. hierüber meine näheren Ausführungen a. a. O. S. 110.) Trockener Schematismus ist allerdings die ganze Generalbassbezeichnung mit ihrem äusserlichen Abzählen der Akkordintervalle über dem Bass und der ganzen mechanischen Betrachtungsweise der harmonischen Erscheinungen und dass ein notwendiger Fortschritt darin lag, sich von dem System der Zahlen und Bezeichnungen zu lösen, wird kein denkender Theoretiker bestreiten; aber es heisst zwei Dinge in einen Kessel werfen, wenn man mit dem äusseren System der Generalbassbezeichnung auch jene Erscheinung von Aufbau und Schwerewirkung in den Akkorden umgehen will, deren Uebersehen gerade in Riemann's Klangtheorie zu gezwungenen Widersprüchen gegenüber dem harmonischen Hören und der harmonischen Verarbeitungstechnik führt. Wenn Riemann behauptet, dass die Empfindung lastender Intervalle über einem Grundton uns bloss aus der Anschauung und Leseweise des Generalbasses zur Gewohnheit wurde, so ist das viel



zu weit gegangen; der Generalbass ist selbst nur ein (allerdings ganz ungeschickter) Ausdruck eines in den Klängen liegenden Strukturgesetzes. Gerade an diesem können weitere Fortschritte der Musiktheorie nicht vorbei, welche seit Riemann mit Recht die schwer ausrottbaren Reste von veraltetem und unwissenschaftlichem Bezifferungsschematismus in der Harmonielehre als Rückständigkeit bekämpft.

*Die Dissonanz der Quart. Die „Grundton“-Empfindung.*

Auf die Empfindung des Lastens in übereinandergeschichteten Terzen geht unsere ganze akkordliche Dissonanzbehandlung mit ihren Auflösungsbestimmungen zurück. Und auf die in der Akkordstruktur vorgebildete ursprüngliche Schichtung in Terzintervallen führen wir alle klanglichen Dissonanzen zurück, die Intervalle der Septen, Nonen, Undezimen; die Sekunde auf ihre Umkehrung in Terzlagerung, die Septime; ferner die Quart, die über dem Bass eintritt; denn trotzdem die Quart als Intervall an sich eine vollkommene Konsonanz, wie ihre Umkehrungsform, die Quinte darstellt, tritt in der Harmonielehre die eigentümliche Erscheinung ein, dass ein Ton in einem Akkord dissonant wirkt, wenn er das Intervall einer Quarte mit der Basstimme bildet. In dieser zweifachen Wirkung der Quart liegt einer der kennzeichnendsten Belege für die Verquickung klanglicher und energetischer Erscheinungen in der Harmonik; ihre Dissonanz rührt daher, dass wir alle Intervalle auf die Terzstruktur der Akkorde beziehen und mithin dazu neigen, die Quart, die über einem Bass eintritt, als Undezim zu empfinden, eine fünfte Terzschicht über Sept und None, wodurch die Spannwirkung der Schwere die leere Konsonanzwirkung verdrängt. Durch sie ergibt sich die abwärtsgerichtete Auflösung der Quart, welche in der älteren Musik, namentlich im Choral, gewöhnlich in Verbindung mit einem ungemein plastischen Ausbalancieren des Gleichgewichtszustandes auftritt, dem Hinüberschwingen zur unteren Nebennote des Auflösungstones, nach dessen erstmaliger Berührung, in Figuren wie:



und ähnlichen; das Gefühl, welches erst nach dieser Umspielung eine Ruheempfindung im Auflösungstone verspüren liess, weist besonders

deutlich auf das Charakteristische der Energievorgänge in der Musik, wie überhaupt solche melodische Figuren, welche stereotyp geworden sind, nicht von Anfang an etwas Formelhaftes an sich tragen, sondern auf die Dynamik einer bestimmten Grundbewegung zurückgehen, deren Einfachheit die stetige Wiederkehr bedingte (vgl. S. 28 f. und 41).

Ein interessanter Versuch auf einem Tasteninstrument legt die Eigenart der Dissonanzwirkung in der Quarte dar: die Undezime. als zweistimmiger Zusammenklang für sich angeschlagen, kann, ausser jedem weiteren Zusammenhang, ohne weiters noch als konsonantes Quart-Intervall wirken; das gleiche Tonpaar wirkt, nachdem vorher nur ganz leise die zwischenliegende Terzschichtung [e-g-h-d] angedeutet ist, als scharfe, deutlich nach Abwärtsauflösung drängende Dissonanz, als Schwerkraft-Dissonanz. Noch bemerkenswerter ist, dass die gleiche Erscheinung bei der Sext, und sogar bei der Oktave nachzuweisen ist; schlägt man zwischen einem Ton  $\bar{c}$  und seiner höheren Doppel-Oktave in gleicher Weise alle zwischenliegenden Terzen flüchtig an, also über Non und Undezim noch die Tredezim, und hernach das Doppeloktav-Intervall  $\bar{c}—\bar{\bar{c}}$ , so erscheint auch dieses mit schwachem Dissonanzeinschlag, einer Auflösungs tendenz nach  $\bar{h}$ ; ein Beweis, wie der Energiezustand die musikalische Aufnahme bestimmt und sogar die stärkste Intervall-Verschmelzung, die Oktave, so bestimmend beeinflussen kann, dass der Konsonanzeindruck aufgehoben wird. So erklärt sich auch die Dissonanz des „scheinkonsonanten“ Quartsext-Akkordes.

Die Empfindung eines „Grundtones“, auf dem die Akkordquadern ruhen, ist vom musikalischen Hören nicht zu trennen, wie Riemann es behauptet, und der Ausdruck „Grundton“ selbst stellt wieder eine ausserordentliche Feinheit des Sprachlichen dar, das hier eine psychologische Erscheinung richtig erfüllte. So kommt es, dass nicht nur Riemann's akkordliche Dissonanztheorie, welche ein in der dissonanten Sept, Non u. s. w. liegendes Abwärtsdrängen leugnet, und als Verbildung durch Gewohnheit, den Generalbass, kennzeichnen will, sich in Darstellungsweisen verliert, die den Tatsachen des musikalischen Hörens nicht mehr entsprechen, sondern dass sich auch in die Mollbegründung Riemann's ein (meines Wissens bisher gar nicht bemerkter) Widerspruch einschleicht, der aus der Leugnung von dem „Aufbau“ der Akkorde nach einer Schwereempfindung herrührt: Riemann erklärt die Gegensatzwirkung des Moll zum Dur aus



der Empfindung für das „Herabhängen“ des Dreiklangs von seinem erre-

genden höchsten Tone, z. B. dem Tone c in  $\begin{array}{c} \cdot \text{c} \\ \downarrow \text{as} \\ \text{f} \end{array}$ ; („Trauerweiden-

charakter“ des Moll). Von einem Herabhängen (also einer Schwereempfindung) und ähnlichen Eindrücken dürfte in einer Theorie, welche von der Leugnung der Akkordschwere ausgeht, gar nicht die Rede sein. Eine Theorie wie Riemann's duale Theorie, die ausschliesslich auf einer logisch zu voller Geschlossenheit durchgeführten Systemisierung der Erscheinungen des äusseren Klangbildes beruht, und dieses allein auch dem musikalischen Hören als Urform zugrunde legen will, muss notwendigerweise zu Abweichungen von den Tatsachen unseres musikalischen Hörens gelangen. Um die Empfindung des Grundtones als Basis, welche durch die Objektivierung des Tones, die Empfindung der Masse und lastenden Schwere im Terzgerüst hervorgerufen wird, ist nicht herumzukommen. Wir hören in der Tat Akkorde „von unten nach oben“ und der dem musikalischen Sinn und Empfinden entsprechende Terzbau ist mehr und etwas ganz anderes als ein äusserlicher „Terzschematismus“.

---

Einen sonderbaren Irrweg hinsichtlich der Hereinziehung des Bewegungsmoments in die Harmonik stellen die theoretischen Versuche Robert Mayrhofer's dar („Psychologie des Klanges“ 1907, „Die organische Harmonielehre“, 1908, „Der Kunstklang“, 1910), welche den höchst unglücklichen Gedanken durchführen wollen, die Bewegung aus dem Akkordklang selbst herzuleiten. Zunächst geht hiebei Mayrhofer von der an sich ganz und gar problematischen Hypothese aus, alle Bedingungen unseres musikalischen Hörens aus sämtlichen Obertönen des Naturklanges, nicht nur den mit dem Gehör gar nicht mehr wahrnehmbaren, sondern auch allen von der reinen Stimmung abweichenden abzuleiten, geht also hierin noch bedeutend weiter als Riemann. Wie weit man aber wirklich die Gesamtheit der physikalischen Naturtöne, auch der letzten und schwächsten und der in der Stimmung erst auszugleichenden, als Grundlage unseres Hörens zu bewerten hat, ist eine Frage für sich, auf die ich hier, wie noch auf zahlreiche andere Punkte in Mayrhofer's Ausführungen nicht eingehen will, um in diesem Zusammenhange lediglich das Moment der Bewegung und des Räumlichen, wie Mayrhofer es darstellt, herauszuheben. Dass überhaupt Räumliches in den Klängen entsteht, erklärt Mayrhofer daraus, dass die einzeln erfassten Tonhöhen eines Intervalls auf einander bezogen werden, wodurch die Anschauung ihrer Entfernung entstehe. Damit ist einmal der Ursprung der Raumvorstellung lediglich in Assoziationen gesucht; denn eine solche „Anschauung einer Entfernung“ geht nur aus der Uebertragung der

Gehörseindrücke von zwei einzelnen Tönen auf eine Wahrnehmbarkeit mit dem Auge hervor, also vornehmlich aus dem Bilde der Niederschrift. Nun spielen allerdings, wie bereits zu erwähnen war, solche Assoziationen, Uebertragungen auf das Sinnesgebiet des Gesichts, bei der Entstehung der räumlichen Eindrücke zweifellos mit; aber das sind nur untergeordnete und minder wesentliche Momente im Verhältnis zu den viel tiefer liegenden und nicht nur in solchen assoziativen Eindrucksverknüpfungen beruhenden Ursachen. Der „Raum“ entsteht nicht aus der Verknüpfung zweier Toneindrücke, sondern aus der primären Bedeutung der melodischen Spannungsvorgänge, die den Charakter von Bewegungsspannungen tragen und daher eine Projizierung der klanglich wahrnehmbaren Eindrücke auf das Räumliche hervorrufen. Er beruht also in der energetischen Grundempfindung der melodischen Bewegung, nicht aber in dem intellektuellen und sekundären Vorgang einer Tätigkeit des Beziehens, welche zwischen zwei Tönen hinterher eine Verbindung herstellt, die höchstens als Assoziation verstärkend zum Eindruck des Räumlichen hinzutritt. Bewegung und Räumliches wurzeln im Melodischen und durchsetzen, von diesem Ursprung her, die akkordlichen Klänge, während Mayrhofer das Räumliche aus dem Klange, dem abgesteckten Gerüst seiner einzelnen Töne, und Bewegung selbst aus dem Verbindungsvorgang zwischen diesen ableitet. Grundlage des musikalischen Formens ist aber nicht in geometrischem Sinn das Vollziehen einer Bewegung, die zwischen zwei Punkten eine Strecke schafft, sondern ursprünglicher Bewegungsimpuls, der eben auch die melodische Linienphase gar nicht als Kette von Tönen und Intervallen, sondern als Einheit und Gesamtheit erstehen lässt. Im musikalischen Vorgang ist zuerst Bewegungsspannung da, und nach ihr die Formung; aber nicht zuerst die Form, in welche Bewegung hineingedeutet wird.

Was nun aber das Räumliche der Intervalle selbst betrifft, so liegt bei Mayrhofer eine vollständig verworrene Verquickung zweier verschiedener Begriffe vor: die Entfernungsempfindung soll nämlich nach Mayrhofer mit dem Grade der Verschiedenheit des Effekts zweier Töne zu- und abnehmen; (als „Effekt“ bezeichnet Mayrhofer die „ursprünglich nur rein sinnliche Reizwirkung“ der Töne). Der Raum soll z. B. bei der Oktave ebenso gering sein als bei der Prim, also gleich Null, da die Unterscheidbarkeit der Töne zu gering ist, und erst mit deren Zunahme soll auch die „Entfernung“ wachsen. Die Oktave ist „nicht eine Zweiheit von Tonorten im Raum, also auch nicht eine Darstellung von Abstand, Unterschied, Entfernung oder Ausdehnung.“ Demnach müsste also der melodische Schritt einer Oktave als „kleiner“ empfunden werden als z. B. derjenige der Terz, Quint, Sept u. s. w.! So heisst es denn auch („Der Kunstklang“, S. 15) wörtlich: „Die einfache oder mehrfache Oktav ist keine Entfernung oder «Strecke»; nämlich für die anschauende Auffassung, welche dargestellte Ausdehnungen erfasst; eine Entfernung ist aber hier nicht dargestellt, weil die Aehnlichkeit des Effektes als Gleichheit angeschaut wird.“

Eine solche Verirrung ist nur daraus erklärbar, dass Mayrhofer vollständig die melodischen Verhältnisse aus dem Auge verliert. Der „Effekt“ ist eine harmonische Ausdehnung, eine dem melodischen Hören angehörige Empfindung. Aus dem bereits erwähnten Fehler, von dem Aufeinanderbeziehen zweier



akustischer Sinnesreize den Ursprung der Raumvorstellung abzuleiten, entsteht der zweite, nicht minder verhängnisvolle Irrtum, die Raumvorstellung von der Verschiedenheit dieser Sinnesreize abhängig zu machen; diese Verschiedenheit kann aber — soweit man überhaupt mit Mayrhofer nur jene, in Wirklichkeit bloss assoziativen Raumvorstellungen im Auge behält — höchstens die Intensität der Raumvorstellung beeinflussen, nicht die Anschauung einer Entfernung. Unterscheidbarkeit hat mit dem Abstand nicht das Geringste zu tun. Distanz ist hier mit Raumdeutlichkeit identifiziert! Was somit Mayrhofer als Ausdehnung ansieht, ist in Wirklichkeit nichts als der Verschmelzungsgrad der Töne, und diese Verwechslung zweier grundverschiedener Begriffe ist durch die ganzen, allem musikalischen Empfinden vollkommen fremden Ausführungen hindurchgeschleppt, von einem Fehlschluss zum andern. Ausdehnung der Intervalle ist ein linearer, aus der Energie des melodischen Hörens hervorgegangener Begriff; Mayrhofer will ihn zu einem harmonischen machen und gelangt damit zu seiner Verquickung mit einem ganz heterogenen Moment. — Eine weitere Konsequenz ist dann die Behauptung, dass der Entfernungseindruck bei Intervallen gleicher Unterscheidbarkeit (also gleichen Verschmelzungsgrades) auch der gleiche sein müsste; und so ist denn wörtlich zu lesen („Der Kunstklang“, S. 17): „Die Ausdehnung an dem Effekt c e und die an e c dargestellte, treten in eine allgemeine Vorstellung zusammen, zu einem einzigen Allgemeinbild, zu der Kategorie oder Streckengattung «Grossterz — Kleinsext».“ Und S. 18: „Die Umkehrung bedeutet für die Anschauung des gleichsam Räumlichen keinen eigenen Typ“ (!)

Nach Mayrhofer müsste demnach in einer melodischen Linie die „Entfernung“ zwischen den Tönen abnehmen, wenn z. B. eine steigende Entwicklung von einem tiefsten Ton über verschiedene Intervalle schliesslich zur Oktave oder Doppeloktave führt. Man braucht sich nur beispielsweise die Technik einer Motivverarbeitung, die aus ursprünglichen kleinen Intervallschritten sich bis zur Weite einer Oktave steigert, zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, dass jeder Zusammenhang mit dem musikalischen Empfinden verloren ist, wenn man einen solchen, von der Unterscheidbarkeit (also dem Verschmelzungsgrade) abhängigen Begriff als den Begriff der „Entfernung“ einführen will.

So ergibt sich denn auch für den Begriff der Melodie die vollständige Ableitung aus der Erscheinung des Klanges und nichts als die Zusammenkopplung aus Einzelintervallen, und noch mehr, der Versuch, eine ausschliesslich aus akkordlichen Erscheinungen abgeleitete Wirkung als die Wirkung des Melodischen hinzustellen! („Der Kunstklang“, S. 104.) „Jede Melodie ist die nachzeitige Darstellung einer Harmonie. . . . . Dort, wo bei dem Nacheinander der Vorführung (einstimmige Musik) die gegenseitige Beziehbarkeit der Einzelheiten aufhört, beginnt die Darstellung einer anderen Harmonie oder Vereinigung von einzelnen Tonhöhe-Werten, eines anderen Bezugsganzen, welches der ersten harmonischen (in Nachzeitigkeit von Eintönen zerlegten) Ganzheit zeitlich folgt.“ Damit ist der alles selbständige Bestehen und die Eigenkraft des Melodischen leugnende Standpunkt zum Extrem geschärft.

Aus der übrigen Durchführung, die gleichfalls das Extrem der Verkenntung alles melodischen Elements in der Musik darstellt, möchte ich hier lediglich

noch Mayrhofers Stellungnahme zur Chromatik und Alteration herausheben, also einer ihrem Ursprung nach rein melodischen Erscheinung. Die kuriose Konsequenz, zu der Mayrhofer hier gelangt, gipfelt in der Negierung jeder melodischen Alterierung. („Der Kunstklang“, S. 134) „Die Alterierungsidee wurde geradezu ein Bollwerk gegen das Eindringen in die Sachlage.“ (!) f und fis z. B. als Alterationen der gleichen Stufe anzusehen, stellt nach Mayrhofer ein Unding dar, da er eben hier in vollständiger Verkennung aller melodischen Erscheinungen und ihrer Eigenwerte nur den harmonischen Gegensatz von fis zu f erblicken kann. (So gipfelt denn auch diese Konsequenz in der Idee, statt fis einen anderen Buchstaben (m) einzuführen, damit nur ja nicht eine Stammesverwandtschaft mit dem Ton f herausgelesen werden könnte!) Wenn hier der allen Ernstes ausgesprochene Versuch vorliegt, die einfache Erscheinung der melodischen Bewegungsenergie, die von altersher zur chromatischen Veränderungsmöglichkeit einer Tonhöhe führte, aus der Theorie auszumerzen, so zeigt das zur Genüge, auf welchem Weg sich die Musiktheorie befindet, wenn sie die Wurzeln aller Erscheinungen im Klange sucht. Denn so muss aus der harmonischen Verschiedenheit von Klängen chromatisch verschiedenen Grundtones (z. B. F-Dur und Fis-Dur) nach Mayrhofer, der alle melodischen Erscheinungen nur auf den Klang zurückzuführen vermag, die Unmöglichkeit gefolgert werden, Gebilde wie z. B. as-c-d-f und as-c-d-fis als den harmonisch gleichbedeutenden, nur durch Chromatik modifizierten Klang anzusehen. Man glaubt einen Blinden von der Farbe reden zu hören, wenn man in einem „musiktheoretischen“ Werk selbst eine so einfache, aus der Bewegungsempfindung hervorgehende Erscheinung wie die Alteration negiert findet, und es ist kaum begreiflich, bis zu welchen ungeheuerlichen Abweichungen von den Tatsachen des einfachen, gesunden Musikempfindens (und auch von den Tatsachen der historischen Entwicklung) ein solches kunstfremdes Theoretisieren ins Blaue hinein sich versteigen kann. Was hier vorgeführt wird, ist kein „Kunstklang“ mehr, sondern ein ganz und gar theoretischer Klang. Die „Lösung“ der übrigen Probleme bei Mayrhofers, in unglaublicher Weitschweifigkeit und denkbar unbeholfenster Darstellung ausgeführter Theorie entspricht diesen Grundzügen. Einzig im Hinblick auf den Irrweg, alle Erscheinungen aus dem akkordlichen Klang abzuleiten, waren sie hier zu erwähnen.







## Zweiter Abschnitt.

---

### Das Problem des Kontrapunkts.

---

#### Erstes Kapitel.

#### Ausprägung der linearen Satzanlage.

##### *Zusammenfassung der Grundzüge.*

Das Problem des Kontrapunkts ist eigentlich schon mit der allgemeinsten Einstellung zur linearen Satztechnik gewonnen. Harmonische und kontrapunktische Satzanlage sind von Grund auf Gegensätze, nicht nur an der Oberfläche der Erscheinungen, die hier mehr melodische Entfaltung, dort mehr akkordliche Wirkung hervortreten lässt. Der Gegensatz beider Setzarten ist allgemein damit zu umschreiben, dass die eine vom Akkord als Anfang und Einheit ausgeht und auch in der ganzen Durchführung des Satzentwurfs die akkordlichen Wirkungen voranstellt, so dass sich stets die melodische Führung der Stimmen erst aus dem Harmoniegefüge zu mehr oder minder selbständigem Hervortreten entwickelt; die andere Technik hingegen soll von der melodischen Linie als Element ausgehen und ihr Ziel geht dahin, mehrere gleichzeitige Linien entwickeln zu können, aber so, dass stets die lineare Auswirkung als das Vorwaltende und das Hauptziel vorangestellt bleibt, während die harmonischen Vertikalerscheinungen, die über die Linienzüge übergreifen, das Sekundäre darstellen, wie dort die Stimmenführung. In der Ausprägung der linear oder akkordlich-vertikal gerichteten Einstellung und dem Festhalten der Linie oder aber des Akkords als des primären Moments durch die ganze technische Entwicklung mit allen ihren Gesetzmässigkeiten hindurch liegt beiderseits das Problem der Satztechnik; was aus dem Gesichtspunkt der ganzen Anlage und Durchdringung des Satzes als das Sekundäre erscheint, bei akkordlicher Struktur

die Stimmführung, bei linearer die harmonischen Vertikalergebnisse, erfordert aber, wenn es auch nicht zu den vorwaltenden Wirkungen gelangt, nichts desto weniger eine möglichst intensive Durchbildung und Hervorhebung zu Eigenwirkungen neben dem primären Moment des Satzes; wie ein harmonischer Satz zu künstlerischer Vollendung erst gelangt, wenn auch die Stimmführungen zu melodischer Schönheit entfaltet sind, so liegt eine Hauptbedingung jedes linear entworfenen Satzes in der starken Heraushebung und vollen Durchbildung der harmonischen Wirkungen, die in der Mehrstimmigkeit entstehen. Wenn daher von der sekundären Bedeutung des Melodischen bzw. des Harmonischen gesprochen wird, so bezieht sich dies nicht auf geringere Bedeutung für die künstlerische Wirkung des Satzes, sondern auf verschiedene Einstellung, aus welcher an diese beiden Momente herangetreten wird, und damit muss auch, wie sich später zeigen wird, die technische Behandlungsart verschieden sein, der sie unterworfen sind. In der Kontrapunkttechnik bedingt das Ausgehen vom melodisch gerichteten Grundwillen eine Einstellung zu den Vertikalerscheinungen, welcher eine lediglich vom Boden der Harmonielehre ausgehende Fundierung und technische Behandlungsweise nicht entspricht.

Die Entwicklung des musikalischen Geschehens ist für beide Setzarten so zu kennzeichnen, dass die melodisch-polyphone (kontrapunktische) Schreibweise von der Linie ausgeht und mit der Verknüpfung gleichzeitiger Linien in die Klänge hineinleitet, die ihr Vertikaldurchschnitt zeigt, während bei der akkordlichen Schreibweise aus dem Gerüst der Klangfolgen eine mehr oder minder gesteigerte Lebendigkeit und Beweglichkeit der Stimmführung hervortreten kann. Beruht die harmonische Setzweise in massiven Vertikalfundamenten und im Klangspiel der akkordlichen Wirkungen, so beherrscht den kontrapunktischen Satz die Energie der Bewegungszüge; der Wille zur Linienstruktur, der horizontale Entwurf bleibt immer das Primäre und der tragende Grundzug.

Die Theorie ist, wie schon die Sonderung der Disziplinen von Harmonielehre und Kontrapunkt zeigt, bestrebt, diese gegensätzlichen Bedingungen der Satztechnik zu gewinnen, indem sie von zwei verschiedenen Darstellungsweisen aus in die Lehre vom musikalischen Satz hineinleitet. Im Unterricht wenigstens soll die Lehre vom Kontrapunkt einen Gegensatz zur Harmonielehre darstellen, deren Erledigung ihr mit Recht fast in allen Lehrplänen vorangestellt wird, und sie be-



zweckt die Technik einer mehr melodisch angelegten mehrstimmigen Schreibweise.

Es bleibt zu untersuchen, wie weit ein solches gegensätzliches Eindringen vom Melodischen aus und die Durchführung linearer Satzanlage in der heute noch in Geltung stehenden Kontrapunktlehre vorliegt. Die gebräuchlichen, theoretischen Darstellungen des Kontrapunkts sind zugleich als pädagogische Anleitungen zur Gewinnung einer mehr auf die Stimmführung gerichteten Technik angelegt und gehen auf ältere theoretische Werke zurück, in welchen die eigentlichen Grundgedanken des Systems gar nicht klar ausgesprochen, kaum angedeutet sind und den Theoretikern auch wohl kaum bewusst waren, die nur die satztechnischen Erscheinungen selbst sichteten und mehr oder minder systematisch darzulegen suchten. Bei der gesamten alten Theorie sind die eigentlichen, herrschenden Grundgedanken und die Voraussetzungen der ganzen Systeme erst hinter dem Methodischen versteckt und durch alles Regelwesen verdeckt zu finden (wie es auch grösstenteils bei der Entwicklung der Harmonielehre der Fall ist); die Bücher waren mehr als Kompendien der praktischen Satzlehre gedacht. Man muss allenthalben durch die ganze systematische Anlage erst hindurchdringen, um einen Ueberblick darüber zu gewinnen, wie sich nach dieser die Elemente des Satzes überhaupt darstellen.

### *„Kontrapunktisch“ und „paralinear“.*

Dass der Kontrapunkttechnik der Wille zu einer melodischen Satzstruktur zugrundeliege, betont einleitend wohl jedes Lehrbuch, ebenso wie es Regel ist, dass die Darstellung mit einer Erklärung des Namens „Kontrapunkt“ begonnen wird. Selten klärt schon eine Bezeichnung in so deutlicher Weise über Grundgedanken und Grundmangel einer ganzen Disziplin auf, wie es hier der Fall ist. In dem Worte „Kontrapunkt“ liegt schon im Keime die Begriffsverquickung vor, welche die ganze übliche Theorie von mehrstimmig-melodischer Schreibweise durchsetzt und von ihrem eigentlichen Sinn und Ziel abdrängt. „Kontrapunkt“ heisst „Punctum contra punctum“, d. h. „Note gegen Note“; also das Gegeneinandersetzen von Tönen; folglich — so wird hieran anknüpfend dargelegt — müsse man damit beginnen, die Bedingungen für die Gleichzeitigkeit zweier solcher Stimmen zu untersuchen, welche stetig von Ton zu Ton, in gleichen Werten fortschreitend, zusammenfallen, und von dieser Grundlage

und Anfangsübung ausgehend, habe man auch andere Arten der Stimmenverknüpfung weiterzuentwickeln, Stimmen in verschiedenen Notenwerten u. s. w. — Damit ist eine Tendenz zu einer horizontalen Satzstruktur schon an den Wurzeln zerstört, wie man sich bei einiger Ueberlegung ohne weiters sagen muss; „Note gegen Note“ heisst Aneinanderbindung von Tönen in bestimmten Intervallen; ein zweistimmiger Satz aber, in welchem je zwei Töne als ein gleichzeitiger Zusammenklang („Note gegen Note“) der Struktur zugrundegelegt werden, ist eine Folge einzelner akkordlicher Erscheinungen, (ob nun zweistimmiger, oder hernach auch drei- und mehrstimmiger), eine Summe vertikal angelegter Einzelbildungen. Das Streben nach Berücksichtigung einer melodischen Zeichnung innerhalb der in jeder Stimme aufeinanderfolgenden Tonreihe ändert hiebei an dem Prinzip nichts. Der Ausdruck „Punctum contra punctum“, d. h. Gleichzeitigkeitsverhältnis von je zwei Tönen, träfe geradewegs den Begriff der vertikal-harmonischen Erscheinung, des Akkords. Der Name „Kontrapunkt“ bedeutet so genau das Gegenteil von dem, was er sagen soll; denn die melodisch-polyphone Schreibweise ist der Gegensatz zu einer solchen, die jeden Ton einer Stimme mit einem Einzelton einer andern verbindet, Note gegen Note setzt; sie zielt dahin, dass Linienzüge sich nebeneinander entwickeln. Sie ist, wie schon im vorigen Abschnitt zu betonen war, keine Reihe von Zusammenklängen, wie auch die Linie keine Summe von Tönen ist; und so liegt im Anfang und Kern des ganzen Systems bereits jene Umgestaltung eines vermeintlich linear angelegten Entwurfs zu einem akkordlichen vor, zu der die Theorie immer, welche Systeme sie auch konstruieren mag, an einem frühern oder spätern Punkt gelangen muss, solange ihr der Begriff des Linearen als einer Einheit und Kraft fehlt.

Liegt daher im Namen „Kontrapunkt“ schon das Abirren vom mehrstimmigen Linienprinzip ausgedrückt, so wäre bei der Wahl eines den horizontal durchgeführten Satzentwurf deutlicher ausprägenden Ausdrucks davon auszugehen, dass nicht Note gegen Note, sondern Linie gegen Linie gesetzt wird und statt von kontrapunktischer eher von kontralinearer Schreibart zu sprechen, oder besser noch, da die melodischen Züge nicht eigentlich gegen einander gesetzt werden, sondern neben einander verlaufend, durch ihre Gleichzeitigkeit möglichst ungehindert, von paralinearer Schreibart (*παρά* = neben, nebenher), wie überhaupt die Silbe „contra“ hier schon auf eine



vertikale Satzeinteilung weist, während *παρά* mehr auf vorbeistreichende Bewegung deutet. Aber wesentlicher als die äussere Bezeichnung der Lehre ist das Festhalten ihres Grundgedankens und Zieles, des Prinzips, das als Gegensatz zur harmonischen Bauweise ein Eindringen und Durchdringen durch den Satz in der Richtung des linearen Längsschnittes darstellt. In dieser Bedeutung behält auch die folgende Darstellung den althergebrachten Ausdruck „Kontrapunkt“ bei, also zum Sinne von linear-kontrapunktischer Schreibart geschärft, welche der Lehre vorschwebt. So ist zunächst der Vorgang, wie er in der Polyphonie liegt, als der Grundwille der kontrapunktischen Technik zusammenzufassen und in Unabhängigkeit von der gewohnten theoretischen Darstellung festzuhalten, um auch von seiner Formulierung aus zu einem Ueberblick über seine Durchführung in der alten gebräuchlichen Kontrapunktlehre selbst zu schreiten und deren Stand nicht so sehr nach ihren Regeln und Anweisungen im Einzelnen als nach ihrer Einstellung zum Problem übersehen zu können.

Von der Aktivität des Melodischen ausgehend, erstrebt die Technik einen Satz, der von der Kraft der Linien geformt und getragen wird; der mehrstimmige Linienentwurf verdichtet sich zu den akkordlichen Formen, welche das vollendete Satzbild zeigt, dieses geht nicht umgekehrt aus den Akkorden oder aus harmonischer Fundierung hervor. Es ist etwas anderes, ob man sagt, die Polyphonie sei akkordlich gesättigt, oder sie sei von Akkorden getragen. Das Hauptziel des Satzentwurfs besteht darin, dass die Linienzüge in gleichzeitiger Entfaltung durchzudringen vermögen, und dass sie sich möglichst ungehindert durch Rücksichten auf Zusammenklangerscheinungen durchsetzen können, (wenn auch die Hebung der aus dem Prinzip heraus sekundären Zusammenklangerscheinungen zu möglichst voller harmonischer Eigenwirkung eine weitere Forderung jedes guten Satzes ist). Dass ferner dieser Grundwille immer nur bis zu gewissem Grade durchdringen kann, und die über die gleichzeitigen Linienzüge hinüber eintretenden vertikalen Erscheinungen seiner vollen Auswirkung im Wege stehen, ändert nichts an der Grundeinstellung, die von der Linie ausgeht und auf lineare Struktur gerichtet ist.

Halten wir dieses Prinzip als die Tendenz des Kontrapunkts fest, so sind die Zusammenklangersücksichten (in rein technischer Hinsicht) Hemmnisse seiner Erfüllung, und können auch die Linien

nie einer Bindung durch diese völlig entgehen, so ist doch Inhalt und Ziel des Kontrapunkts eine Technik, welche die Auswirkung der Linienzüge zu möglicher Unabhängigkeit durchsetzt, während es andererseits zugleich zur Kunst des Kontrapunkts gehört, aus den vertikalen Erscheinungen selbst die Wirkungen einer kraftvollen und tonal klar organisierten Harmonik hereinzuziehen. So kann ungeachtet der stets eine selbstverständliche Voraussetzung darstellenden Forderung nach möglicher Fülle, Klarheit und Eigenwirkung der Klänge derjenige Kontrapunkt als der beste bezeichnet werden, welcher sich um gar keine harmonischen Rücksichten zu kümmern scheint, d. h. in welchem das ganze Satzbild das Gepräge eines solchen inneren lebendigen Vorgangs trägt, der nur aus dem Linienentwurf allein hervorgeht und entwickelt ist. Hierunter ist daher nicht eine Arbeitsweise zu verstehen, welche an den Zusammenklängen achtlos vorbeigeht, sondern welche sie im Gegenteil durch bestimmte Technik der Linienführungen zu überwinden vermag. Die Kunst der kontrapunktischen Technik ist um so grösser, je losgelöster von allen Zusammenklangsrücksichten sich die Linienentwicklungen auswirken können, zu ungebundener Ekstase des Formausdrucks. Von dem Willen zu diesem freiesten Kräftespiel der Linienbewegungen ist auszugehen.

Das Wesen der kontrapunktischen Setzweise muss nicht nur von der theoretischen Einstellung, sondern vor allem von einer musikalischen Erfühlung wiedergefunden werden, die von der Linie ausgeht; die Energie des Hörens ist im kontrapunktischen Satz von Grund auf eine andere als im harmonischen. Wie man unter dem Einfluss verzerrter theoretischer Darlegungen heute dazu gelangt ist, bei der melodischen Linie zu einseitig das Moment des Klanglichen, statt des melodischen Bewegungsvorgangs und der inneren Spannungsentwicklungen herauszufassen, so geht auch bei der Mehrstimmigkeit die Verbildung des musikalischen Hörens dahin, dass viel zu stark und in falschem Sinne die Kompaktheit der vertikalen Zusammenklangsergebnisse herausgehoben und damit der eigentliche Inhalt des musikalischen Geschehens an falscher Stelle gesucht wird; die klanglich-harmonischen Erscheinungen sind zu grell, als dass sie nicht auf sich ablenken sollten; ihre sinnfälligen Wirkungen verdrängen leicht das kontrapunktische Fühlen. Falsche theoretische Einstellung und Verbildung des Hörens gehen immer Hand in Hand.

---



## Zweites Kapitel.

### Das System von Fux in seiner Stellung gegenüber dem Problem.

#### *Die methodische Anlage.*

Die übliche Kontrapunktdarstellung geht im Wesentlichen auf ein aus dem Jahre 1725 stammendes, berühmt gewordenes Werk von Joh. Jos. Fux (1660—1741), den „Gradus ad parnassum“ zurück, das eine Zusammenfassung der Satzlehre nach dem Stande der damaligen Theorie versuchte. Wenn auch das Werk selbst nicht mehr im Gebrauch steht, so enthält es doch die Grundgedanken des Kontrapunkt-Unterrichts, wie er heute noch allgemein in den Lehrplänen der Akademien und Fachschulen eingerichtet ist, und an denen auch die grosse Reihe der gebräuchlichen Lehrbücher, ungeachtet der mehr oder minder durchgreifenden Veränderungen und Modernisierungsversuche, festhält. Zu diesen gehören, um nur einige der verbreiteteren zu erwähnen, die Bücher von Albrechtsberger, Cherubini (ausgearbeitet von Halévy), Dehn, Richter, Beller-mann, Bussler, Tiersch, Jadassohn, auch neuere Werke wie die von Riemann, Draeseke („der gebundene Stil“), Prout, Krehl, Pieper, Schenker, Stöhr u. a. hängen in den Grundzügen noch mit dem System von Fux zusammen. Die Methode ist in wenigen Sätzen zusammenzufassen. Fux geht, historischer Ueberlieferung folgend, vom Arbeiten über einem „Cantus firmus“ aus: eine in langsamen gleichmässigen Zeitwerten, meist ganzen Taktnoten, gehaltene Melodie, die gewöhnlich dem gregorianischen Choral entnommen ist, wird als gegebene Stimme aufgestellt, zu der eine Gegenstimme als Kontrapunkt gesetzt werden soll, und diese Uebung hat in fünf Varianten fortschreitend zu geschehen, den sogenannten fünf „Gattungen“. Die erste „Gattung“ setzt gegen jede Note eine Gegennote gleichen Wertes, von dem Prinzip ausgehend, dass hiebei nur solche Intervalle entstehen dürfen, in denen zwei Töne dem musikalischen Gehör verträglich sind, d. i. nach dem Stande der damaligen Theorie nur in Konsonanzen (natürlich unter Ausschliessung parallel eintretender Quinten und Oktaven). Schon diese Grundübung der „ersten Gattung“ beruht damit auf einer reinen Ausprägung des besprochenen Prinzips

„Note gegen Note“, das schon dem Namen „Kontrapunkt“ zugrunde liegt. Von diesem aus wird nun allmählich weiterentwickelt. Die „zweite Gattung“ entwirft im Kontrapunkt zwei Noten gegen eine des Cantus firmus, wobei die nachschlagende bei sekundweise geschlossenem Durchgang auch Dissonanz sein kann, bei Eintritt in einem Sprung jedoch, oder auch bei Weiterführung in einem Sprung, wie die erste Halbtaktnote in konsonantem Intervall zur Ganztaktnote der gegebenen Stimme gesetzt sein muss. Die „dritte Gattung“ entwickelt vier Noten gegen eine, das erste und dritte Taktviertel als Konsonanz, die nachschlagenden schwächeren Takteile, wie bei der zweiten Gattung die nachschlagende Halbtaktnote, entweder gleichfalls als Konsonanz oder im Durchgang auch als Dissonanz. Die „vierte Gattung“ enthält im Kerne die Dissonanztechnik; sie bringt wieder je eine Note gegen eine des Cantus firmus, aber in synkopischem Taktverhältnis, so dass die Gegenstimme von Taktmitte zu Taktmitte fortschreitet, während die Noten der gegebenen Stimme sich von dem Anfang jedes Taktes zum nächsten Taktbeginn erstrecken. Die synkopisch eintretenden Noten des Kontrapunkts sind hierbei in der Weiterführung frei, (d. h. sie können auch sprungweise verlassen werden), wenn sie mit der im nächsten Taktbeginn, also in der Hälfte ihrer Dauer, hinzugetretenen neuen Note des Cantus firmus konsonieren, sie müssen aber um eine Stufe abwärts geführt werden, wenn sich mit dem neuen Taktbeginn eine Dissonanz zu ihnen ergibt, sodass mit dieser „Gattung“ nichts anderes als die zweistimmigen Vorhaltsbildungen eingeübt werden. Die „fünfte Gattung“ schliesslich (der „blühende“ oder „verzierte“ Kontrapunkt), erlaubt dem Schüler die Anwendung aller bisher eingeübten Notenwerte in freier Zusammenstellung gegen eine Ganztaktnote des Cantus firmus. Dass in allen diesen Uebungen auf eine melodische, „gefällige“ Zeichnung der neu entworfenen Stimme das Augenmerk gerichtet werden soll, wird wiederholt eingeschärft. Analog werden sodann die fünf „Gattungen“ bei drei- und vierstimmigem Kontrapunkt durchgehechelt. An einer Anzahl noch näherer Anweisungen zur Arbeit in jeder „Gattung“ und technischer Einzelgesetze fehlt es nicht; doch können diese hier übergangen werden, da es sich bloss darum handelt, den Kern der Methode herauszuschälen und näher zu untersuchen, sowohl theoretisch und pädagogisch, wie hinsichtlich der historischen Entwicklung der Kontrapunkttheorie.

Dass zunächst in dieser äusseren Anlage nach den fünf „Gat-



tungen“ nichts anderes liegt, als bestenfalls der vorgezeichnete Gang einer Schulung und Lehrpraxis, ist auf den ersten Blick zu ersehen, (Fux selbst betont, dass er in pädagogischer Absicht seine Lehre aufgezeichnet habe). Dafür, dass im Lauf der spätern Zeit sein Schematismus zum Dogma einer „Theorie“ erhoben wurde, ist er selbst gar nicht verantwortlich zu machen. Trifft man doch heute bei Musikern, und zwar nicht etwa bloss bei Schülern, auf die allen Ernstes eingewurzelte Anschauung, der Kontrapunkt bestehe aus „fünf Gattungen“, als ob diese fünf Lehrgangsabschnitte das Geringste mit dem Wesen des Kontrapunkts an sich zu tun hätten. Das Buch von Fux selbst ist nicht besser und nicht schlechter als eine ganze Anzahl fachlicher Werke seiner Zeit, es entspricht dem damaligen Stande der theoretischen und didaktischen Musikkultur; das Streben nach einer übersichtlichen Zusammenfassung musiktechnischer Gesetze ist ihm zweifellos als Verdienst anzurechnen. Seine Autorität als Wiener Hofkapellmeister und als Opernkomponist und wohl auch die gründliche Pedanterie seiner Darstellung mochten dazu beigetragen haben, dass man bis auf den heutigen Tag im Wesentlichen an dem Stand seiner Lehre festhielt; denn mögen auch die zahlreichen neueren, an den Unterrichtsanstalten eingeführten Lehrbücher für Kontrapunkt in Einzeldarstellungen von ihm abweichen, den Studiengang mehr oder minder einer harmonischeren Setzweise anpassen, durch Zusätze und Beispiele die Lücken des auffälligen Systems zu stopfen suchen und im pädagogischen Vorgehen verschiedene Umstellungen vornehmen, der Kern seiner Kontrapunktlehre blieb unverändert erhalten und so kommt es, dass man gerade das in historischer Hinsicht immerhin verdienstvolle Werk von Fux herausgreifen muss, wenn man dem Stand der offiziellen Kontrapunktlehre und ihren theoretischen Unterlagen einmal auf den Grund gehen will. An dem Stand der zeitgenössischen Kunst hingegen gemessen, sinkt der theoretische Wert seines Buches allerdings auch in nichts zusammen; es ist drei Jahre nach dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ von Bach erschienen und Riemann (Gesch. der Musiktheorie: S. 395) betont mit Recht, dass es „schon zur Zeit seiner Abfassung veraltet war.“ Dies hindert nicht, dass man den Kontrapunkt heute noch immer mehr nach Fux als nach Bach unterrichtet.

Die Abhängigkeit von dem Vorbilde des „Gradus ad parnassum“ geht so weit, dass viele der gebräuchlichen Lehrbücher

und die Lehrpläne zahlreicher Konservatorien noch daran festhalten, den Kontrapunkt in den alten Kirchentonarten zu unterrichten und allen Ernstes die Anwendung der Dur- und Molltonalität bereits als eine „freiere“ Kunst des Kontrapunktierens hinstellen. Ebenso hält man vielfach im Kontrapunkt-Unterricht noch an dem Gebrauch der alten Schlüssel fest. Findet man auch Beides mit dem Einwand gerechtfertigt, dem Lehrgang auch den historischen Entwicklungsgang der Musik zugrunde zulegen, oder auch die Gelegenheit zur Einübung der alten Schlüssel als bestimmenden Gesichtspunkt angeführt, so liegt doch der Anlass nicht ursprünglich in „pädagogischen“ Erwägungen, sondern in der rein traditionellen Anlage der Lehrbücher, die selbst in Aeusserlichkeiten vom autoritären Vorbilde nicht loskommen. (Gerade im Kontrapunkt-Unterricht, wo alles auf grosszügige, freie Entwicklung von Linien ankommt, und wo Lernende sich auf genug andere, in der Materie selbst liegende Dinge zu konzentrieren haben, sind solche mitgeschleppte Reste, wie Kirchentonarten und alte Schlüssel, lediglich Hemmnisse.)

### *Vertikale und lineare Momente.*

Um zu den theoretischen Gesichtspunkten und Voraussetzungen, die hinter der Lehre von Fux und all ihrem methodischen Wust liegen, hinabzustossen, ist zunächst von der Untersuchung nach der Anlage der Satztechnik auszugehen, in welcher sowohl Momente vertikaler als horizontaler Struktur latent liegen; von hier aus sind auch die Grundzüge ihrer theoretischen Verquickung selbst zu gewinnen.

Was das vertikale Moment innerhalb des Systems von Fux betrifft, die Bindung von „Note gegen Note“, so liegt der Kern der theoretischen Darstellung darin, dass Fux die Möglichkeit eines gleichzeitigen Erklings von melodischen Stimmen auf die Verbindung gleichzeitiger Töne gründet, wobei aber noch nicht eine Einfügung in tonale Dreiklangsharmonien unmittelbar vorliegt, sondern nur die Frage nach Verträglichkeit der Töne in Intervallen massgebend ist, u. z. im wesentlichen noch bloss nach konsonanten Intervallen; denn wenn auch, namentlich bei fortschreitender Stimmenzahl, die Setzweise hiebei von selbst in die akkordlichen Formen hineinwächst, so bleibt doch der Unterschied zu einer bereits unmittelbar auf Akkorde gegründeten Zusammenfügung der Töne darin gelegen, dass die neu zutretenden Stimmen successive nach bestimmten Intervallen hinzugesetzt werden, sodass nach Fux das akkordliche Ergebnis durch



die primitiven Regeln der Intervallenlehre erst bestimmt ist. (Erst in neueren Lehrbüchern erfährt dieses Prinzip der Tonsummierung nach Verträglichkeit in bestimmten Intervallen die folgerichtige Weiterentwicklung, dass die Türmung der Töne zu Zusammenklängen nicht mehr bloss nach Massgabe einiger zur Wahl stehender Intervalle vor sich gehe, sondern nach Rücksicht auf das Gesamtbild von Akkorden, die weiter untereinander einen klaren tonalen Zusammenhang darzustellen haben.)

Demgegenüber könnte in der ungereiften Fux'schen Darstellung von den Zusammenklangsverhältnissen ein Moment gelegen scheinen, das, wenn auch nicht der Durchführung, so doch seinem latenten Grundwillen nach, eine Voranstellung der linearen Entwicklung im Satz zu bedeuten hätte; denn indem die Zusammenklänge nicht das Primäre darstellen und ihre Beschaffenheit von dem Einfügen der einzelnen Töne der successive hinzutretenden melodischen Stimmen abhängt, birgt der theoretische Grundsatz der Intervallverträglichkeit noch keine direkten und vortretenden akkordlichen Wirkungen, sondern noch in negativem Sinne Zusammenklangsmöglichkeiten; und auch für die bei Fux vorliegende Auffassung vom Verhältnis der vertikalen und horizontalen Momente im Satz ist es bezeichnend, dass sich in dem Prinzip der Intervallverträglichkeit noch klar das Bestreben ausspricht, alle Erscheinungen, auch die vertikalen Zusammenklangsbedingungen auf Stimmführung, alle Gesetzmässigkeiten auf Stimmführungsregeln zurückzuführen. Nur würde man fehlgehen, wenn man in der hier latent liegenden Bewertung der Vertikalverhältnisse als des sekundären Moments im Satz einen auf ein bestimmtes Ziel gerichteten und damit zu einer fruchtbaren Weiterentwicklung leitenden Gedanken von Fux erblickte; der Stand der theoretischen Anschauung ist vielmehr lediglich historisch begründet.

Fux arbeitet in seinem theoretischen System noch in den alten Kirchentonarten; schon das bedingt ein gewisses Voranstellen des linearen Moments im Satz, denn die Kirchentonarten beruhen in gewissen, den Untergrund der Melodiebildung darstellenden Skalentypen von festgelegter Anordnung der Ganz- und Halbtonschritte, unter Regelung der Umfänge jeder Tonart, ihrer Haupttöne, Schlussformeln u. s. w., stellen also einen melodischen Tonartbegriff dar, wenn auch zweifellos ein latentes Harmoniegefühl bei der Herausbildung der Tonanordnung in den Skalentypen mitbestimmend war.

So sind im System von Fux die Linien für sich in bestimmten Tonarten entworfen, aber das harmonische Moment in unserem Sinne, der tonale Zusammenhang und selbst die zwischen den Stimmen eintretenden Akkordformen sind noch nicht im Sinne der Dreiklangstonalität theoretisch formuliert und daher auch nicht als Grundlagen vorausbestimmt, auf denen die Linienbewegung durchzuführen ist. Die Kirchentonarten sind bei Fux als Stützen, die bis zu gewissem Grade eine lineare Satzanlage erhalten, zu bewerten, da sie die theoretische Darstellung immer wieder auf gewisse melodische Grundzüge verweisen. Indem der Cantus firmus und jede einzelne Stimme nach dem Typus solcher Kirchentonarten entworfen sind, bleibt ein ursprünglicher melodisch gerichteter Wille im Satz auch da noch unüberwunden, wo das Prinzip „Punctum contra punctum“ längst als Ausprägung einer vertikalen Zusammenfassung über die Satzstruktur übergreift. Dass die Kirchentöne, und mit ihnen der alte einstimmige Gesang in melodischer Tonartlichkeit durch die alten theoretischen Anweisungen festgelegt waren, ist überhaupt der Grund, dass der uns vertraute Begriff einer in Akkorden beruhenden Tonartlichkeit sich erst allmählich mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit aufdrängen musste. Das bei Fux noch vorliegende Stadium der theoretischen Erfassung der Zusammenklangserscheinungen nach dem Prinzip der Verträglichkeit gleichzeitiger Töne in gewissen Intervallen stellt nur ein Vorantasten auf diesem Wege dar.

Wohl wächst gegenüber der starren Physiognomie der Kirchentonarten mit der Errungenschaft der durchgebildeten Dur- und Molltonalität auch die Beweglichkeit des Melodischen ins Ungemessene, aber dieser Fortschritt ist von der Bedeutung, die in einer linearen Grundanschauung liegt, wohl zu unterscheiden und darf diese nicht übersehen lassen. Daher bedeutet in der Theorie seit Fux nicht das Aufgeben der Kirchentonarten mit ihren Normen selbst eine Schwächung des linearen Moments, sondern vielmehr das Abgehen von einer viel allgemeineren, melodischen Anschauungskraft, die in ihnen liegt und nur infolge ihrer Einzwängung in eine ganz enge Gesetzmässigkeit nicht zur rechten Entfaltung gelangen konnte.

Daher ist das vielfach noch geübte Festhalten an den Kirchentonarten doppelt lächerlich; denn einmal ist die in ihnen liegende Richtung auf das Lineare, (das einzige positive Moment, das etwa hiefür geltend gemacht werden könnte), in der Durchführung des Kontrapunkt-Systems gar nicht erfasst und fruchtbar ausgewertet, und andererseits bleibt die schon zu Fux' Zeit als Rückstand zu bezeichnende Verschliessung gegen das zum Durchbruch gelangte tonale



Harmoniegefühl mit dieser „pädagogischen“ Maxime noch bestehen, um auch die Grundlage aller echten Linienpolyphonie, eine bewegte, freie Linienentwicklung, von den Wurzeln an zu unterbinden.

So läge auch bei Fux, dessen theoretische Darstellung nicht nur hinsichtlich kontrapunktischer Technik, sondern auch hinsichtlich der Harmonik sehr weit hinter der Kunst seiner Zeit zurücksteht, und die etwa — von allen Ungeschicklichkeiten der Formulierung zunächst abgesehen — der Arbeitsweise im vokalen Stil des 16. Jahrhunderts entspricht, ein Rest von einem Grundwillen zu einer linear gerichteten Polyphonie; in dem Prinzip des melodischen Entwurfs in den Kirchentonarten und der Verkettung der melodischen Linien nach Verträglichkeit zusammenfallender Töne in Intervallen ist er noch sichtbar. Der in diesem Prinzip der Intervallverträglichkeit latente Grundzug an sich wäre, ungeachtet aller ungereiften theoretischen Begriffe, mit denen Fux operiert, entwicklungsfähig gewesen und als ursprünglich bestimmender Gedanke des Systems ist er für die theoretische Betrachtung wesentlicher als die Ausführung, welche er gefunden hat; im Zusammenhang mit dem Problem einer auf primärer Linienentwicklung beruhenden Polyphonie ist er wenigstens historisch bemerkenswert, trotzdem er bei Fux selbst gar nicht ausgesprochen und nicht bewusst vorliegt, sondern erst im Untergrund seiner Anschauungsweise unklar und unentwickelt erkennbar ist. Das Unheil liegt aber in der Durchführung, welche weder das Moment einer unabhängigen und grosszügigen Linienbildung — die erste Grundlage einer melodischen Polyphonie —, heraushebt und weiterentwickelt, noch auch das Moment der negativen Einstellung zu den Zusammenklängen in seiner Bedeutung für das Problem der kontrapunktischen Satzanlage erfasst, beide vielmehr in einer solchen Systemisierung darstellt, welche die Grundzüge eines linearen Satzentwurfs völlig aufhebt.

### *Zerstörung der latenten linearen Tendenzen durch die Durchführung.*

Hier zeigt sich, dass die Aufstellung der fünf „Gattungen“ nicht bloss im Hinblick auf die Methode und Lehrpraxis einen gehaltlosen, von trockenem Schulmeistergeist ersonnenen Schematismus darstellt; sie sind auch für die theoretische Durchführung des Problems verhängnisvoll. Das Arbeiten von Note zu Note, gegen die eine, zwei oder mehrere Noten einer anderen Stimme zu setzen seien, bedingt, noch ehe man an die technischen Fragen der Mehrstimmigkeit

herantritt, schon die volle Verkenntung des Linienbegriffs an sich und als Unterrichtsgrundlage die Unterbindung alles melodischen Empfindens. Die Entwicklung des im Prinzip der Intervallverträglichkeit latenten linearen Moments hätte vor allem eine Hebung des Melodischen zur Bedeutung eines aktiven Elements vorausgesetzt. Schon der Cantus firmus ist in Einzelnoten zerpfückt und der Begriff der Linie liegt in ihm nicht mehr vor, indem jeder seiner, zu langgezogenen Werten gedehnten Töne einzeln als Grundlage zu weiterem Vertikalaufbau aus dem ursprünglichen melodischen Zusammenhang herausgerissen wird. Aber auch die zu ihm kontrapunktierenden Stimmen sind nicht als Linien entworfen, sondern gleichfalls notenweise konstruiert. In allen Stimmen fehlt nach solcher Auffassungsart gerade das, worauf eine Linienpolyphonie beruht, der tragende Zug, die innere melodische Energie. Die blosse Forderung, die man in allen Lehrbüchern nach dem Fux'schen System hinzugesetzt findet, dass die Töne hiebei nach Möglichkeit eine melodisch geschlossene oder „wohlgefällige“ Zeichnung ergeben sollen, berührt nicht das Wesentliche und reicht nicht im Entferntesten heran, um eine Vorstellung von der innern Gewalt und Entwicklungskraft der Linien des polyphonen Stils zu erwecken; dies ist auch unmöglich, solange die Linie nicht als etwas primäres erfasst ist, sondern von einem Zusammenklangsstützpunkt zum andern überspringt, um bestenfalls (bei den rhythmisch etwas belebteren „Gattungen“), zwischen diesen einzelnen Zusammenklangsstützpunkten bis zu einem schwächlichen Ansatz von Eigenbewegung aufzuflackern. Dass das Melodische als tragende Kraft den Satz durchdringe, ist Grundforderung der Polyphonie, nicht Anweisungen, dass man das melodische Moment mit berücksichtige; diese stellen nur mehr Ausmeisselungen an der Oberfläche der Satzanlage dar und haben nur formale Bedeutung, vermögen aber nicht die Linienströmung zu dem aus dem Satzgrund quellenden Element zu erheben. Und einerlei, ob einmal mit Beendigung des eigentlichen Unterrichtsstadiums die Einschränkung in die fünf „Gattungen“ fallen gelassen wird, auf die Art, wie die Linienbildung im grundlegenden Unterricht erfasst und eingewurzelt ist, kommt es an. Was ferner die Kunst der Linienbewegung selbst betrifft, so braucht man noch lange nicht in die Grösse des polyphonen Melodiestiles eingedrungen zu sein, um den Versuch richtig einzuschätzen, die Entwicklung des Melodischen nach Takteilungs-Varianten darzustellen. Man



konstruiert Linien in gleichmässigen Ganzen, Halben und Vierteln (1., 2. und 3. „Gattung“) und schult erst jede einzelne Art dieser rhythmischen Fortschreitungen, als ob jemals die Anordnung von Zeitdauerwerten Grundlage einer Melodik sein könnte, und nachdem so alles „gehörig klassifiziert“ und noch die ganzen Notenwerte des „synkopierten Kontrapunkts“ (4. „Gattung“) absolviert sind, gibt man dem Schüler nunmehr — wie der wörtliche Ausdruck lautet — die „höchste Freiheit“, indem man die bisher geschulten Notenwerte in freier Wahl — soweit von solcher bei dieser Arbeitsweise noch die Rede sein kann — untereinander wechseln lässt! Man ist damit zur vollen Seligkeit der „fünften Gattung“ gelangt, die als der „blühende“ oder auch mit ungewolltem Doppelsinn als der „gemischte“ Kontrapunkt benannt ist. Hernach erfolgt die Abwicklung der gleichen fünf „Gattungen“ im 3-stimmigen, schliesslich im 4-stimmigen Kontrapunkt u. s. w.; stets werden wieder, von vorne angefangen, die Linien in gleichmässigen Ganzen, Halben und Vierteln u. s. f. entwickelt, so dass in der Tat mehr ein Spiel mit Notenköpfen als mit Tönen dabei zum Vorschein kommt. Es könnte gar keine minderwertigere, zum Leben des Kunstwerks in grösserem Widerspruch stehende Grundlage geben als diese Systemisierung nach den fünf „Gattungen“, welche bei der Linienbildung eine mechanische Zusammenstellung bestimmter Taktwerte zum grundlegenden Gesichtspunkt erhebt, die für sich allein betrachtet ein nichtssagendes Moment bedeuten, da sie mit aus dem ganzen Ausdruck und der Energie der melodischen Formung hervorgehen; eine Melodie entsteht nicht, indem man einen Ton an den andern kettet, wie es hier gelehrt wird. Und wenn man auch hier einwenden wollte, dass jenes Fortschreiten nach rhythmischen Einteilungen nur zu pädagogischem Zwecke angelegt ist, so ist dies umso schlimmer, denn das Gefühl für Linienentwicklung wird damit von allem Anfang an verzerrt und auf ganz falsche Gesichtspunkte abgelenkt. Dieses Vorgehen führt nicht einmal zu schulmässig primitiven Grundlagen der Linienkunst. Man kann Schüler nicht zum Erlernen einer Kunsttechnik bringen, indem man sie monatelang durch Unsinnigkeiten hindurchführt.

(Es gibt aber sogar Lehrbücher, welche hieran nicht genug haben und die Kontrapunktlehre um noch neue „Gattungen“ bereichern, um dies als eine besondere Errungenschaft zu betonen, indem z. B. zum alten System noch die [bei Fux noch in die III. Gattung inbegriffene] Variante hinzutritt, welche drei Noten gegen eine setzt.

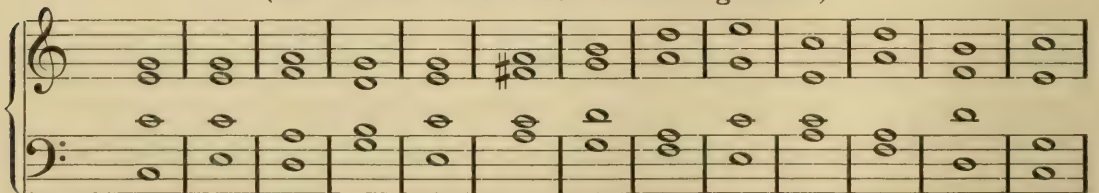
Andere wieder wissen eine sechste „Gattung“ für das Kontrapunktieren zu einer rhythmisch belebten Cantus firmus-Stimme zu ersinnen!)

An diese theoretisch völlig verfehlte wie in pädagogischer Hinsicht verhängnisvolle Darstellung der Melodik muss sich mit der Idee der fünf „Gattungen“ eine ebenso unzulängliche Durchführung der mehrstimmigen Schreibweise knüpfen; denn sie ist nichts als eine trockene Auseinanderfaltung des Grundgedankens, der in den Worten „punctum contra punctum“ liegt, die Bindung von „Note gegen Note“ (I. „Gattung“), welche bis zu gewissem Grade rhythmisch belebt und variiert wird. Die erste „Gattung“ ist in Wirklichkeit ein harmonischer Satz, auch schon deswegen, weil die choralartige Dauer der Töne viel zu wenig eine horizontale Auffassung sich durchsetzen lässt; nur musste dieser nach dem alten Prinzip der Summierung in Intervallen höchst ungeschickt ausfallen.<sup>1)</sup> Und diese ganze bei Fux durchgeführte Anweisung zum Kontrapunktieren zersetzt auch den kraftvollen Strom des polyphon-melodischen Satzzuges und zerbröckelt ihn in lauter einzelne, aneinandergestückte Abschnitte, ausgehend vom Uebereinandertürmen der Töne auf den guten Taktteilen und ergibt damit eine Stimmenverbindung, die alles eher als eine melodisch gerichtete Satzanlage ist; der Satz stockt in lauter Schwerpunkten, welche allen Schwung und Fluss hintanhaltend und sich jeder polyphonen Bewegungsentwicklung entgegenstemmen. Ueberall Starre, statt Freude an Bewegung, dem Anfang und Inhalt aller lebensvollen kontrapunktischen Kunst.

So bedeutet aber auch die ganze Arbeitsweise, die von einem Cantus firmus ausgeht und die Stimmen successive hinzusetzt,

<sup>1)</sup> Ein vierstimmiges Musterbeispiel für solch eine I. „Gattung“ sieht z. B. (nur um einen Einzelfall herauszugreifen), in dem sehr verbreiteten Lehrbuch von Cherubini so aus:

(Als Cantus firmus ist der Bass gedacht)



Ein derartig kraft- und farbloses Zwittergebilde, das für den Unterricht die Keimform einer Satzanlage darstellen soll, ist weder als akkordlicher Satz ein sonderlich gutes Vorbild, noch wird man andererseits je darauf verfallen, diese Klangfolgen als vierstimmig-melodischen Satz zu hören.



gar nicht, wie allgemein geglaubt wird, ein horizontales Moment hinsichtlich der ganzen Satzanlage bei Fux, das Festhalten eines linearen Grundzuges; das scheint nur äusserlich so. Soweit eine melodische Struktur durch das Voranstellen einer einzelnen melodischen Stimme vorgebildet sein könnte, unterbindet die Kurzsichtigkeit des alten Prinzips „Note gegen Note“ die Möglichkeit einer wirklichen linearen Durchgestaltung der Satztechnik. Ferner ist das, was vorliegt, kein Cantus firmus mehr, keine festgelegte Melodie, sondern festgelegte Töne, die einzeln von ihm abgelöst ihren melodischen Zusammenhang nur mehr auf dem Papier wahren, als Stützpunkte für das Vorwärtstasten der Mehrstimmigkeit von Takt zu Takt. Das Arbeiten mit dem Cantus firmus ist nur mehr von methodischer Bedeutung; von der theoretischen Anschauung selbst ist er schon verleugnet, indem durch die Art seiner Anwendung das lineare Moment sich auflöst und den Gesetzen eines akkordlichen Ausgestaltens Platz macht. Er ist nur mehr ein äusserlicher Rest ursprünglich linear gedachter Anlage, welche der Aufsaugung durch die überstreichende akkordliche Zusammenfassung anheimfällt; aber die Kraft, noch einen linearen Satz wirklich als melodischer Zusammenhang zu tragen, hat er längst eingebüsst. So ist die mehrstimmige Linienbildung trotz des äusserlichen Voranstellens einer melodischen Stimme etwas Sekundäres, der Cantus firmus in einzelne Töne zersetzt, während die übrigen Stimmen aus einzelnen Tönen zusammengesetzt sind. Damit ist die ganze Satzanlage vertikal und dieser Grundzug ist durch die Arbeitsweise mit einem Cantus firmus nur insoferne etwas weiter zurückverlegt, als das vertikale Gerüst erst auf Grund der Töne einer „Haltestimme“ in zusammengeschichteten Intervallen entworfen wird, was zur Selbsttäuschung führt, als bestehe damit ein melodisch gerichteter Satzentwurf.

Der Gedanke, die Linienbildung nach dem Grundsatz immer kleiner werdender gleichmässiger Notenwerte darzulegen, und die Erhebung dieser äusserlichen Varianten zur Grundlage einer Kontrapunkt-Methode ist wohl die allerunglücklichste Idee aus dem ganzen Fux'schen Schematismus. Sie stammt übrigens gar nicht von Fux selbst, sondern ist von ihm nur übernommen und in eine besonders starre Pedanterie eingezwängt worden; wenn die Lehre der älteren Jahrhunderte in der Absicht einer lehrmässigen, mit aller Gründlichkeit durchgeführten Darstellung auf ein solches Einteilungsschema verfiel, so ist das aus dem alten Geist einer starren Scholastik ohne

weiteres verständlich. Gios. Zarlino geht im 40. Kap. seiner im Jahre 1558, also mehr als anderthalb Jahrhunderte vor dem „Gradus“ von Fux erschienenen „Istitutioni harmoniche“ von dem Kontrapunkt „Note gegen Note“ in gleichen Werten aus, dann erwähnt er (Kap. 42) kurz die technische Möglichkeit, zwei oder mehrere Noten, in gleichmässiger Folge oder in freierer Anordnung, ebenso Synkopen gegen eine gegebene thematische Stimme zu setzen: „Onde sopra ogni Semibreve contenuta nel Soggetto potremo porre due Minime, over quattro Semiminime, et cosi una Minima et due Semiminime, et altre simili, come tornerà meglio“.

In diesem einen Satz ist der Ursprung der ganzen systematischen Anlage bei Fux enthalten; die bei Zarlino erwähnte Möglichkeit einer Kontrapunktierung in verschiedenen Notenwerten ist bei Fux zur breiten methodischen Anlage erweitert und zu einem Schematismus zugeschnitten, während bei Zarlino's freierer und kurzer Formulierung noch das ursprüngliche Bestreben deutlich erkennbar bleibt, von der Untersuchung der Zusammenklangsmöglichkeit „Note gegen Note“ in gleichen Werten zwar auszugehen, aber von hier aus möglichst frei („come tornerà meglio“) in melodischen Linien weiterzuentwickeln. Zarlino beschränkt sich hiebei nicht auf solche „cantus firmi“, die in gleichförmig gedehnten Notenwerten den Arbeiten unterlegt werden, sondern gibt auch die Anweisung, eine thematische Hauptstimme in wechselnder Gestaltung selbst mitzuerfinden, d. h. frei zweistimmig und mehrstimmig zu komponieren.<sup>1)</sup>

Der „Gradus“ von Fux enthält zwar gegenüber Zarlino weiter

---

<sup>1)</sup> Istitutioni harmoniche (Kap. 43) „Occorrera oltre di questo, che 'l Contrapuntista, dopo l'haversi essercitato per molti giorni nel fare il Contrapunto sopra un Soggetto di canto fermo; conoscendo di farlo senza alcuno errore, vorrà passare più oltra, e venire ad un' altra compositione pur di due voci: la onde per assuefarsi alla inventione, dico, che non sarà fuori di proposito, se piglierà primieramente per Soggetto una parte di alcuna cantilena di Canto figurato; e se ciò non vorrà fare, la potrà comporre da se stesso, secondo che li tornerà più al proposito. Il che fatto, dico, che potrà dipoi secondo il suo ingegno comporre un' altra parte nel grave, overo, secondo che li verrà meglio fatto, nell' acuto. E ben vero, che volendo comporre il Soggetto da se stesso, potrà aiutato da una parte della sua compositione comporre l'altra, di modo che tutto in un tempo verrà a comporre il Soggetto, e da far fine alla Cantilena: percioche (si come ho detto altrove) Soggetto io chiamo quella parte, che si pone avanti le altre parti nella compositione; overamente quella parte, che il Compositore si ha primieramente imaginato di fare.“



ausgeführte und dem Zeitabstand entsprechend fortschrittlichere theoretische Anweisungen im Einzelnen, insbesondere eine Vereinfachung hinsichtlich der Stimmführungsregeln, ist aber der ganzen Anlage nach, insbesondere hinsichtlich des kleinlicher ausgeführten pädagogischen Schematismus, bedeutend trockener. Die bei Zarlino erwähnte Möglichkeit einer Auflockerung des Satzes zu belebteren Kontrapunktstimmen wird bei ihm zu jener Verlegenheitskonstruktion einer hilflosen Schulmeisterei, die wohl der Theorie und Auffassung der Pädagogik zu Beginn des 18. Jahrhunderts entspricht, aber ihre eingehende Beachtung deswegen erfordert, weil wie seine ganze Lehre auch die äusserliche Variante der fünf „Gattungen“ bis heute im Unterricht und in den gebräuchlichen Lehrbüchern einer Lektionen-auffütterung zuliebe als Einteilungsschema beibehalten ist. Es ist kaum verständlich und für die herrschende Auffassung der Pädagogik kennzeichnend, dass man sich keine Rechenschaft darüber ablegt, welche mechanische und pedantische Vorstellung nur vom äussern Bild melodischer Formung hiebei erweckt wird, um vom eigentlichen Wesen und den innern Eigentümlichkeiten der Melodieentwicklung gar nicht zu sprechen<sup>1)</sup>.

Fasst man die im System von Fux ineinander fliessenden horizontalen und vertikalen Grundzüge zusammen, so zeigt sich aus dem Gesamtbild ihrer theoretischen Verquickung, dass auch hier die Unklarheit über die Erscheinung ihres gegenseitigen Ineinanderwirkens im musikalischen Satz, von der auszugehen war, vor allem der Anlass zu einer Verkennung der eigentlichen Grundlagen des Kontrapunkts und verfehlter Ansätze zur Gewinnung einer linearen mehrstimmigen Technik geworden ist. Die Theorie knüpft auch hier an die Erscheinung des Ineinanderwirkens, ohne sie an ihre Quellen zurückzuverfolgen. Wie in dem Prinzip „punctum contra punctum“ der Grundgedanke einer Stimmenverbindung nach einzelnen Intervallen und in diesem zugleich noch eine die Linienentwicklung als das Primäre den Vertikalverhältnissen voranstellende Arbeitsweise

---

<sup>1)</sup> Das Lehrbuch von Felix Draeseke („Der gebundene Stil. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge“, 1902) bildet insofern eine Ausnahme, als von den Arbeiten in fünf „Gattungen“ abgesehen ist und die Uebungen gleich damit beginnen, in gleichmässigen Vierteln zu den ganzen Noten einer gegebenen Stimme zu kontrapunktieren. Das bedeutet zwar eine etwas stärkere Betonung des melodischen Moments vom ersten Unterrichtsanfang an, aber doch keine Durchbrechung des Prinzips „Note gegen Note“.

latent ist, so liegt andererseits in der verzerrten theoretischen Erfassung der Melodik bereits eine Negierung des Willens zu Sonderung und gegensätzlichem Eindringen, der sich in der Gegenüberstellung beider Disziplinen, Harmonik und Kontrapunkt, äussert. Dass die gegensätzliche Auffassung von harmonischer und kontrapunktischer Satztechnik nicht voll durchgeführt sein kann, war bereits vorweggenommen, indem die Einstellung unserer heutigen Theorie zur Melodik gekennzeichnet wurde, die das Wesen der eigentlichen melodischen Linienerscheinung bisher gar nicht erfasst hat und dahin gelangt ist, alles Melodische auf das heterogene Moment des Harmonischen zurückzuführen. Aber so einfach sich dieser Widerspruch aus weitem, über die theoretischen Systeme selbst übergreifendem Betrachtungsabstand darstellt, in der Durchführung der bisherigen Kontrapunktlehre ist er keineswegs leicht zu verfolgen. Denn hier durchsetzt die theoretische Verquickung der beiden Momente die ganze systematische Entwicklung und die Schwierigkeit liegt darin, zu beobachten, wie sie in den einzelnen Begriffen, mit denen das System operiert, bereits ineinander verwoben sind.

Gegenüber dem heute zum Durchbruch gelangten extremen theoretischen Standpunkt, der alle musikalischen Erscheinungen einseitig und ausschliesslich auf den Boden harmonischer Theorie zurückleitet, erfolgt in der alten Kontrapunktdarstellung die theoretische Verquickung von horizontalem und vertikalem Satzelement nur an anderer Einsatzstelle: während die gebräuchliche Kontrapunktlehre, deren Grundgedanke sich in der Bezeichnung „Note gegen Note“ ausprägt, von der Zusammensetzung zweier Stimmen an (unbewusst, aber dem tatsächlichen Vorgang nach) auf den Akkord zurückführt, setzt damit jener heutige theoretische Standpunkt schon am Uranfang, bei der einstimmigen Linie selbst, an, die bereits als latente Harmoniefolge erklärt wird. Die Ausreifung dieses letzteren, umfassenderen Standpunkts ist jedoch nichts anderes als die konsequente Fortentwicklung aus dem ersteren, der einmal den Weg zur Zurückleitung aller Kontrapunktik auf das Harmonische gewiesen hat.

---



### Drittes Kapitel.

#### Historische Entwicklung des Problems.

*Anfänge der Mehrstimmigkeit. Ursprung des Widerspruchs im Begriffe „Kontrapunkt“.*

Damit ist es auch möglich, die Fäden auseinanderzulegen, welche in die historische Entwicklung der Kontrapunktlehre hineinspielen und in der theoretischen Darstellungsweise des 18. Jahrhunderts, wie sie durch Fux übermittelt ist, zusammenfließen. Die ganz in Entwicklung und Uebergängen begriffene, halb zu akkordlicher Satzlehre hinüberdrängende, halb noch von der Tendenz nach melodischem Stimmenentwurf durchsetzte ungeklärte Mittelstellung des Systems tritt aus einem die allgemeinen Hauptzüge heraushebenden geschichtlichen Ueberblick am klarsten hervor.

Das melodische Moment der Kirchentonartlichkeit und das Moment der Zusammenfassung im akkordlichen Sinn sind wie in der systematischen auch in der historischen Entwicklung die beiden Grundzüge, die sich in dem Stand der Darstellung bei Fux durchkreuzen. Wie deren Weiterbildung zur Ausgestaltung der akkordlichen Satztheorie führen musste, so leitet die historische Vorentwicklung des Systems bis zur einstimmigen Kunst des gregorianischen Gesanges zurück. Als man zum ersten Male in der abendländischen Musik daran ging, die Grundzüge einer mehrstimmigen Schreibweise zu finden, lag diesen Versuchen das Streben zugrunde, solche in den Normen des gregorianischen Gesanges gehaltene Melodien gleichzeitig erklingen zu lassen, nicht eine unmittelbar auf vertikale Zusammenklangswirkungen gerichtete Tendenz. Indem nun die alten Theoretiker die Grundlagen für das gleichzeitige Ertönen von melodischen Bildungen suchten, gingen sie davon aus, diejenigen Intervalle bei der Verbindung zweier Stimmen heranzuziehen, welche die einfachsten Schwingungszahlenverhältnisse, also den stärksten Konsonanzgrad aufweisen, dem damaligen Stand der vom Altertum überlieferten Musiklehre entsprechend, die zur Aufweisung der mathematischen Proportionen schwingender Saitenlängen zurückleitete. So besteht die Form der ältesten Mehrstimmigkeit, das „Organum“ des 10. Jahrhunderts, in der fortgesetzten Parallelführung der Stimmen in Quinten. Schon mit diesen ersten Vorversuchen zur Mehrstimmigkeit gelangt daher die an mathematisch-physikalische Unter-

suchungen anknüpfende Theorie zunächst zur Bindung von Ton an Ton, was dem ursprünglichen Problem, dem Streben nach gleichzeitigem Erklängen zweier im Sinne des gregorianischen Chorals entworfenen Melodien bereits widerspricht und zur Aneinanderkettung von einzelnen Zusammenklängen führte.<sup>1)</sup> Auch ist hiebei zu bedenken, dass zur Zeit der einstimmigen Gesangkunst des gregorianischen Chorals das musikalische Hören selbst wesentlich auf melodische Zusammenhänge gerichtet war (ungeachtet allen zweifellos hereinspielenden, unbewussten natürlichen Harmoniegefühls); der ursprüngliche Wille in der ältesten Mehrstimmigkeit ist linear gerichtet, während die theoretische Durchführung, auf das Problem gleichzeitiger Linienverknüpfung gewiesen, genau umgekehrt die Verknüpfungsmöglichkeit von Ton an Ton herausfasste. Hiebei ist es in diesem Zusammenhang weniger von Belang, dass zunächst der Lösungsversuch, welcher die Ergebnisse der ältesten theoretischen Spekulation, des Quinten-Organum, dem musikalischen Hören aufzwingen wollte, eine Form gewann, von der ohne weiters anzunehmen ist, dass sie sich mit dem gesunden musikalischen Sinn der alten Zeit ebenso wenig deckte, wie mit dem unsrigen (obgleich es an Versuchen nicht fehlt, Veränderungen in den Verhältnissen unseres musikalischen Hörens zur Erklärung jener sonderbaren Quinten-Mehrstimmigkeit heranzuziehen); das Bemerkenswerte an dieser misslungenen Lösung liegt in der allgemeineren Erscheinung, dass hier infolge der Heranziehung bestimmter einfachster Intervalle als Zusammenklangsgrundlagen schon mit dem ersten Vortasten zur Mehrstimmigkeit ein Widerstreit zwischen vertikalem und linearem Verfolg beim Hören sich geltend macht, der Gegensatz zwischen der Konsonanzwirkung der Quint als Zusammenklang an sich und der Wirkung paralleler Quintenfolgen als Erscheinung des horizontal gerichteten Hörens; denn aus dem gleichen Gesichtspunkt, dem Widerstreit zwischen Bedingungen der vertikal-harmonischen und der melodischen Satz-

---

<sup>1)</sup> Guido Adler, „Der Stil in der Musik“, I. Buch, Leipzig 1911, S. 241. „Diese Zusammenklänge sind vertikal aufzufassende und in Wirklichkeit auch so erfasste Klangkomplexe, wenngleich in der theoretischen Auffassung der alten Organa und Fauxbourdons die Fiktion einer Eigenführung der von der «vox principalis» im Abstand der Quint oder Quart einsetzenden «voces organales» und ebenso der Terz- und Sextgänge im Falsobordone festgehalten wurde, die einzelnen Stimmen also gleichsam als selbständige Parallelstimmen aufgefasst wurden. Theoretische Erfassung deckt sich da eben nicht mit praktischer Ausführung.“



verhältnisse ist auch die ganze spätere Entwicklung des Kunstwerks wie der Theorie zu verstehen. Es kommt bei einem Ueberblick über die Geschichte der Satztechnik (ebenso wie bei der Theorie selbst) mehr darauf an, den Willen als die Ergebnisse der satztechnischen Formung zu sehen; an jeder historischen Betrachtung bleibt etwas Mechanisches, wenn sie nicht die Kräfte am Wirken erkennt, sondern nur die sichtbaren Formen, unter denen jene ihr Spiel treiben. Nicht also den Irrweg des Quintenorganums an sich, sondern die Ursachen, die zu ihm führten, haben unsere Aufmerksamkeit zu beanspruchen. So unübersehbar gross und weitzügig von diesem primitiven Anfang aus die Theorie sich bis auf den heutigen Tag fortentwickelte, so wenig noch überhaupt von einem Zusammenhang der gegenwärtigen Musiklehre mit der für unsere Begriffe das Komische streifenden Quintenmehrstimmigkeit zu sprechen ist, auf den hier zum erstenmale auftretenden Fehlschluss ist man bisher nicht zurückgekommen, und er ist es, der die wirkliche Durchführung einer melodischen Mehrstimmigkeit bis heute unterbindet und der bereits die Keimform des verhängnisvollen Prinzips „punctum contra punctum“ enthält.

Das gleiche Prinzip liegt auch in weiteren Formen der „Diaphonie“, die zur Setzweise in Parallelen hinzutreten, vor, einem wechselnden Zusammengehen zweier Stimmen in der Prim und Auseinandergehen bis zur Quarte. Erst der sogen. „Discantus“ beginnt (seit dem 12. Jahrhundert) neben der Durchführung strenger Gegenbewegung von Ton gegen Ton auch einer Note der gegebenen Stimme mehrere entgegensetzen, in Melismen, welche den „Tenor“ (die Hauptmelodie) umspielen, u. z. vielfach in freier Improvisation; anfänglich war diese durch starre Regeln auf ein Wechseln der zusammenfallenden Töne zwischen Quint und Oktav (Prim) beschränkt, allmählich aber setzt sich gerade durch die natürlichere Kraft des Improvisierens eine Art des Kontrapunktierens durch, welche sich weniger durch die Schwerfälligkeit der Theorie binden liess und wieder auf die Satzregeln selbst im Sinne allmählicher Erweiterungen zurückwirken musste. Auch hierin ist wieder weniger in den einzelnen Erscheinungen, die eine Ueberwindung der ältesten Mehrstimmigkeitsform im Organum darstellen, der Hauptvorgang des historischen Entwicklungszuges zu erblicken, sondern darauf zu achten, wie gegen die ursprüngliche Einstellung, Note gegen Note in dem nächst der Oktave konsonantesten Intervall der Quint zu setzen,

das ursprüngliche Streben, melodische Linien gegeneinanderzusetzen, zum Durchbruch drängt, indem es zunächst zum Prinzip der Diaphonie in vorherrschender Gegenbewegung mit ihrer plastischeren Hervorhebung des Linearen führt, hernach zur lebendigeren Verselbständigung der Gegenstimme durch melismatische Bewegung. Freilich bleibt es hierbei immer noch bei einer recht dürftigen Entfaltung des Melodischen in der Zweistimmigkeit. Insbesondere sind auch Anweisungen bei den theoretischen Traktaten über die Diaphonie, die nur auf Anfang und Schluss einer Zweistimmigkeit eine Prim verlegen, alle übrige Führung auf Gegenbewegung verweisen, als eine Reaktion gegen die ursprüngliche Bindung von Ton an Ton in vollkommener Konsonanz zu verstehen, als ein Wille, melodischen Zusammenhang den vertikalen Zusammenklangsverhältnissen voranzustellen; denn die vollkommenen Konsonanzen werden nur mehr an die Hauptstellen des Satzes verwiesen.

Auch in der weiteren Entwicklung von Technik und Theorie ist das Schwanken zwischen stärkerer Einstellung auf die vertikalen oder auf die linearen Erscheinungen zu verfolgen. Zunächst drängt die Verkettung in gleichzeitigen Tönen zum langsamen Erstehen eines Empfindens für die Zusammenklangsformen, welches über die ursprüngliche theoretische Anweisung von ausschliesslicher Verträglichkeit der Töne in den vollkommenen Konsonanzintervallen hinausdrängt, von welcher man in Anlehnung an die einfachsten mathematischen Verhältnisse der schwingenden Saitenlängen ausgegangen war. Das harmonische Gefühl weist die Wege zur Fundierung des Satzes auf solche Zusammenklänge, die der (zu dieser Zeit theoretisch noch nicht formulierten) Dreiklangsform angehören; im 13. Jahrhundert dringen die Terzen und Sexten zur Anerkennung als Konsonanzen vor und entwickeln sich allmählich zu den herrschenden Intervallen des Satzes, während die „vollkommenen“ Konsonanzen mehr gegen die Eckpunkte der Sätze hin abgestossen werden, um am Anfang, Ende und an Teilabschlüssen die Norm zu bleiben. Eine aus England eindringende, dreistimmige Setzweise, der *Fauxbourdon*, die den *Cantus firmus* durch parallele Terzen und Sexten in gleichen Notenwerten begleitet (also dem äusseren Bilde nach in Sext-Akkorden) trägt wesentlich zur Herausbildung des akkordlichen Hörens im Sinne der Dreiklangsformen bei. Zugleich entwickeln sich die grundlegenden Stimmführungsgesetze; im 13. Jahrhundert findet sich sogar schon das Verbot der parallelen Oktaven,



im 14. das der parallelen Quinten. Mit der von Florenz ausgehenden „Ars nova“ des 14. Jahrhunderts, schreitet die Loslösung der Linien von der durch die ursprünglichen Anweisungen zu mehrstimmiger Technik diktierten Bindung von Ton zu Ton um ein bedeutendes Stück zur Wiedergewinnung des ursprünglichen Grundwillens einer melodischen Mehrstimmigkeit vor, indem neben der Arbeitsweise über einem Cantus firmus eine Schreibart aufkommt, die eine frei erfundene Oberstimme voranstellt und zu dieser weitere Stimmen zusetzt; dadurch bricht sich in hohem Masse wieder das Lineare gegenüber dem Hindrängen zur Technik der einzelnen Vertikal-Zusammenklänge Bahn, während andererseits für die mehrstimmige Technik der Name „Contrapunctus“ (zum ersten Mal gebraucht bei Johannes de Garlandia, dem jüngeren, um 1300), in Anlehnung an das von den Theoretikern dargelegte Verfahren paarweise miteinander zu verbindender Noten aufkommt.

*Die Niederländer und die Vorentwicklung  
der harmonischen Schreibweise.*

Die Anfänge der niederländischen Schulen, die vom 14. bis 16. Jahrhundert die Künste des vokalen Kontrapunkts zu hoher Blüte und bis zu einem gewissen Entwicklungsabschluss führen, reichen in die „Ars nova“ zurück. Die mehrstimmige Setzweise geht bei den Niederländern wieder von einem Cantus firmus, dem „Tenor“ (Haltestimme) aus, den die übrigen, höheren und tieferen Stimmen umranken; aber der Wille zu melodisch gerichteter Satzanlage wirkt fort und findet in der technischen Durchführung eine mächtige Förderung durch das Aufkommen der imitatorischen Schreibart, die sich aus den älteren strengen Kanons in freierer Weiterbildung entwickelt; sie lenkt das musikalische Hören wie auch die Technik stark von der Konzentration auf die einzelnen Zusammenklänge „Note gegen Note“ ab, gegen ein horizontales Verfolgen zu. Bestimmte motivische Gebilde werden als ein Ganzes, eine geschlossene Linienbildung, verarbeitet; und während der ursprüngliche Linienzug des Cantus firmus selbst eigentlich aufhört, Melodie zu sein und auf seine gedehnten Töne, in die er zerpfückt ist, und die sich durch das Gewebe der imitatorisch verschlungenen übrigen Stimmen träge hindurchschleppen, die Zusammenklangserscheinungen bezogen werden, bedingen dem gegenüber die Imitationen, Verkleinerungen, Umkehrungsbildungen u. s. w., die von seiner Zeichnung abgeleitet

sind, wieder eine lineare Zusammenfassung seiner Töne und auch eine melodische Einwirkung auf das Satzbild. Auch die Arbeitsweise der Niederländer kennzeichnet noch ein Nachwirken jenes Grundwillens von melodischer Mehrstimmigkeit, der von den ersten Versuchen an durch das Prinzip „Note gegen Note“ abgetötet wurde: die Stimmen werden successive zum Cantus firmus hinzugesetzt, die Ausspinnung der einzelnen Linien also den vertikal-akkordlichen Eindrücken vorangestellt, was sich in der besprochenen Zwitterstellung des für die Zusammenklangsverhältnisse bestimmenden Prinzips der Verträglichkeit zusammenfallender Töne in Intervallen äussert, welches zugleich ein Rest und zugleich ein neuer Anfang ist. Andererseits musste bei der hohen Stimmenzahl, bis zu welcher die Vokalwerke oft gelangten, der Satz naturgemäss von der melodischen Struktur mehr und mehr zur harmonischen hingedrängt werden.

Innerhalb dieser Setzweise bricht ein melodisches Empfinden so stark durch, dass sich die im Melodischen liegende Bewegungskraft zum Herren über die ursprüngliche Starrheit der Kirchentöne durchsetzt und in der Schaffung von Leittonerhöhungen die Anpassung der Skalengrundlagen an Sinn und Richtung der Bewegungen, das Hinstreben in die Zieltöne (finalis) bewirkt. Es entsteht die sog. „musica ficta“ (vgl. S. 44). Während so die Gestaltung der einzelnen Linien noch durch die Kirchentonarten bestimmt ist und durch deren Charakteristik trotz der beginnenden Alteration ihr Gepräge erhält, ersteht innerhalb der hiedurch nunmehr beweglicheren mehrstimmigen Satzstruktur das harmonische Empfinden, das von den beiden Dreiklangsformen des Dur und Moll ausgeht, in wachsender Deutlichkeit und greift über die Linienzüge, das Satzbild zu akkordlicher Zusammenfassung verdichtend. So wirken auf der entwickelteren Stufe einer beginnenden akkordlichen (nicht mehr auf blosse Intervallverknüpfung gerichteten) Empfindungsweise wieder melodische und vertikale Einstellung ineinander, einander hemmend und zugleich einander fördernd, wie es in der Natur des von zwei sich durchkreuzenden Kräften bestimmten musikalischen Satzes liegt, aber ohne dass noch die mehrstimmige Schreibart in bewusster Ausprägung eine von Grund auf lineare von einer akkordlich-harmonischen Satztechnik sonderte; diese unklare Verquickung ist es, welche in die Theorie noch jahrhundertlang hineinwirkt und die auch den Stand der Fux'schen Anschauung erklärt, für deren Verständnis zu einem Ueberblick über die historischen Entwicklungszüge auszugreifen war.



Schon bei den zwei überragenden Meistern des 16. Jahrhunderts, deren Technik zugleich einen Entwicklungsabschluss aus der polyphonen Kunst der niederländischen Schulen und zugleich die Anfänge neuer (harmonischer) Entwicklungszüge darstellt, dem Belgier Orlandus Lassus und besonders dem italienischen Meister Palestrina, ist die Verfestigung der Mehrstimmigkeit zu akkordlicher Kompaktheit so weit gediehen, dass nicht nur klare und durchsättigte harmonische Wirkungen hervortreten, sondern vielfach als die künstlerische Grundlage der Komposition ein Voranstellen akkordlicher Farbenpracht, die hier in ihrer jungen ersten Frische aufleuchtet. Steckt auch die Theorie noch in den ersten Anfängen einer Erkenntnis vom Wesen der Akkorde, die Reize der harmonischen Klangfolgen beeinflussen bereits die Führung der Linienzüge im Sinne akkordlicher Satzstimmen merklich, auch da, wo die äussere Form einer melodisch angelegten Mehrstimmigkeit noch gewahrt ist: denn der harmonische Palestrina-Stil erwächst innerhalb einer Satzstruktur, die im Wesentlichen die formalen Merkmale linear-polyphonen Entwurfs, motivisch imitierende, meist fugierte Führung der Stimmen, deren successiven Einsatz zu Beginn der Stücke, wahrt und damit, was das Hauptmerkmal der linearen Satzstruktur darstellt, äusserlich die Gleichberechtigung aller Stimmen; aber nur mehr äusserlich; denn gegenüber den erwähnten beibehaltenen formalen Eigentümlichkeiten zeigt sich die innere Zersetzung linearer Grundanlage in der Abschwächung der melodischen Eigenkraft der Stimmen; ihre melodische Führung wird immer stärker durch das Harmonische bestimmt, die Linien fügen sich dem Fortschreiten der akkordlichen Gebilde ein, der Schwung freierer melodischer Formung erlahmt zu ruhigeren, in Umrissen und Umfang geebneten Wellenzügen, und die melodischen Wirkungen, namentlich der Mittelstimmen, werden durch harmonische Wirkungen aufgesogen. Und liegt es auch nicht im Willen des Satzentwurfs, der Sopran erhält im Verhältnis zu den übrigen Stimmen melodieführendes Uebergewicht. Aber auch in der andern Randstimme, dem Bass, zeigt sich in besonders charakteristischer Weise das Ausreifen harmonischer Satzanlage: zugleich mit der geglätteten Diatonik des Soprans das beginnende Vortreten der charakteristischen Intervallsprünge eines Harmoniebasses, von dem bestimmten Erfühlen der Kraft akkordlicher Grundtonfortschreitungen zeugend.

Damit steht die Entwicklung der Satztechnik zu Ende des 16.

Jahrhunderts in einer Uebergangskrise, aus der sich auch die unklare Verquickung der melodischen und harmonischen Satzgrundlagen in der darauffolgenden Entwicklung der Theorie erklärt. Zur gleichen Zeit war mit dem deutschen protestantischen Gemeindechoral ein harmonischer Satz in voller Reinheit erstanden, während auch die weltliche Chorkomposition mit ihrem volkstümlichen Einschlag, namentlich in Italien die auf die Florentiner Ars nova zurückgehenden, liedartigen „Frottolen“ und „Villanellen“ Sinn und Gehör auf das Harmonische gelenkt hatten, das dem alten linearen Grundzug in der Kunstmusik entgegenwirkt.

In der Zeit dieses Uebergangs, im Jahre 1558, erscheint das Werk „Istitutioni harmoniche“ von Zarlino, welches die theoretischen Grundbegriffe von der Erscheinung des Dreiklangs enthält und damit von dem alten Prinzip der Verträglichkeit gleichzeitiger Töne in einzelnen (konsonanten) Intervallen zum Begriff der Einheit und Gesamterscheinung des Akkordes überleitet. Freilich bricht eine die ganze Darstellung des Satzes auf akkordlich-harmonische Grundlagen stellende Theorie zunächst noch nicht durch. Denn der lineare Tonartbegriff, den die Kirchentöne als melodische Skalengattungen bergen, wehrt sich auch in der geschichtlichen Entwicklung zähe gegen das Aufgehen des Satzes in akkordlichem Tonartbegriff und vermag die Theorie immer wieder von diesem abzudrängen; muss doch noch 1547 Glareanus die acht alten Kirchentöne durch vier neue ergänzen, um die melodischen Formungsgrundlagen, die Skalentypen, dem durchbrechenden natürlichen Harmoniegefühl anzupassen. Zarlino selbst legt in dem gleichen Werk, das die Dreiklangerscheinung aufweist, die Grundzüge einer Satztechnik dar, die, wie erwähnt, das System der späteren, bei Fux ausgeprägten Satztechnik im Keime enthält und noch auf dem Prinzip der Verträglichkeit in Intervallen beruht.

### *Der Generalbass. Differenzierung von Harmonik und Kontrapunktik.*

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts erfährt die theoretische Einstellung abermals eine scharfe und diesmal für die Entwicklung der Theorie entscheidendere Konzentration auf die Vertikaldurchschnitte durch die Satzstimmen mit dem Aufkommen der Generalbassnotation. Die abermals von Florenz ausgehende begleitete Monodie führte zu der zunächst für praktischen Gebrauch ersonnenen



Vereinfachung, die harmonische Begleitung zu einer melodieführenden Stimme in einer verkürzten Schreibweise anzudeuten, die darin bestand, dass nur die fortlaufende Basslinie (Basso continuo) allein notiert und die darüber gedachten Harmonien durch ein Bezifferungssystem angedeutet wurden. Die Intervalle jedes einzelnen Akkords werden vom Bass aus abgezählt, in ganz äusserlichem Verfahren, das wenig mit dem Wesen der Akkorde zu tun hat; kennt doch die alte Generalbassbezifferung des 17. Jahrhunderts noch nicht einmal den Begriff der Umkehrung von Akkorden, also die Identität von Dreiklang, Sextakkord und Quartsextakkord gemeinsamen Grundtones u. s. w., überhaupt zunächst noch nicht die Scheidung der Begriffe vom Akkordgrundton und Basston. Die neu erstehende Generalbasslehre ist somit im Grunde auch nichts anderes als ein vorgeschrittenerer und verdeutlichender Ausdruck des alten Prinzips der Aneinanderknüpfung von einzelnen Tönen in Intervallen, die ihre gleichzeitige Verträglichkeit bedingen. Nur ist das Generalbass-System in ausgesprochenerer Weise auf die Heraushebung der Zusammenklangsformen gerichtet, die successive Stimmenerfindung und der Cantus firmus, der eine Mittelstimme war, fallen gelassen und das Vertikalgerüst statt auf diesen, nur mehr auf den Bass bezogen. Damit ist die längst nur mehr äusserliche lineare Grundeinstellung aufgegeben. Aber die in akkordlichem Sinne zusammenfassende Theorie musste notwendigerweise aus der älteren Arbeitsart der Bindung von Note gegen Note zu den Einzeltönen eines Cantus firmus hervorgehen. Die Generalbassnotierung führte jedoch durch diese dauernde, schriftliche Fixierung der Intervallverhältnisse allmählich zur Erkenntnis der Akkordstrukturen, deren Bild sich aus der zahlenmässigen Niederschrift immer klarer herauskrystallisierte, und so leitete sie trotz ihrer handwerksmässigen Aeusserlichkeit doch zur Erstehung einer Harmonielehre, die mit akkordlichen Klängen und nicht mehr mit summierten Intervallen operiert; zunächst zur Entstehung einer über die von Zarlino niedergelegten Grundbegriffe hinausgehenden Akkordlehre, die von Rameau's Erkenntnis der Grundformen und Umkehrungen der Akkorde (1722) ihren Ausgang nimmt, und weiter zur theoretischen Erkenntnis der Tonalität, d. i. der harmonischen Einheitsbeziehung der Klänge eines Satzes auf einen zentralen Tonika-Grundton.

Damit ist die Entwicklung der Harmonielehre auf fruchtbarem Wege, und nahezu ausschliesslich auf sie konzentriert sich das

weitere Fortschreiten der Musiktheorie, die auf dem Gebiet des Kontrapunkts nicht mehr den Stand der Fux'schen Darstellung entscheidend durchbricht, vor allem auch deshalb, weil sie die ganze kontrapunktische Technik mehr und mehr nach dem Gebiet der Harmonielehre weist und die Tendenz zeigt, in dieser auch alle kontrapunktische Polyphonie aufgehen zu lassen; hierauf ist noch zurückzukommen.

Während aber die Entwicklung der Kunst des mehrstimmig-melodischen Tonsatzes bis zum Ende des 16. Jahrhunderts den in Kürze skizzierten Verdichtungsprozess gegen eine dem akkordlichen Satz näher kommende Schreibart hin aufweist, gewinnt mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts das alte Prinzip einer linear gerichteten Satzstruktur neue Nahrung durch das Aufblühen der Instrumentalmusik; denn schon die rein technischen Bedingungen der Instrumente führen zu einer erhöhten, weit über Umfang und Elastizität der Singstimme hinausgehenden Beweglichkeit in den melodischen Bildungen und damit zu einer viel reicheren melodischen Struktur innerhalb des Satzes. Andererseits findet diese durchgreifende allmähliche Steigerung der linearen Züge festen Boden und Stütze in der gewonnenen und gefestigten Einfühlung in die akkordlichen Elemente des Satzes. So zeigt die Entwicklung vom Beginn des siebzehnten Jahrhunderts an das fruchtbare Ineinanderdrängen der beiden Grundkräfte des musikalischen Satzes, das die Vorbedingung zur vollreifen Durchbildung der kontrapunktischen Linientechnik bildet, wie sie in Bach's Schaffen zugleich mit der höchsten Kraft harmonischer Konzeption ihre nie wieder erreichte, höchste Entfaltung zeigt, um mit seinem Tode, 1750, jäh zusammenzubrechen und von den neuen Stilelementen der harmonisch-homophonen Setzweise des Klassizismus überflutet zu werden. Die Wende des Jahres 1600, auch für die Geschichte des Stiles und der Formen in der Musik von umwälzender Bedeutung, stellt mithin ebenso für die historische Entwicklung der Satzstruktur und ihrer Technik eine Krise dar, indem der schon in der vorangegangenen Entwicklung latente Kampf zwischen einer mehr linear und einer mehr akkordlich gerichteten Einstellung ganz neue Gestaltung gewinnt und sich in weitaus sichtbarer Weise auch in der Satztechnik widerspiegelt.

Namentlich durch ihren engen Zusammenhang mit der Praxis der Musikübung, dem instrumentalen Continuo = Spiel, gewann seit Beginn des siebzehnten Jahrhunderts die Generalbasslehre mehr



und mehr die Oberhand über das bei Zarlino vorgebildete, in seinen Wurzeln aber noch ältere Darstellungssystem, das von der Tendenz nach melodischer Stimmenverknüpfung ausging. Sie wurde Anfang und Inbegriff der Musiklehre und dieses Hinüberspielen der Theorie gegen eine akkordliche Fundierung ging so weit, dass auch der Unterricht in der kontrapunktischen Schreibweise vielfach auf ihren Boden gestellt wurde, indem man die alte Tradition von sukzessiver Stimmenerfindung durchbrach und vom harmonischen Satz ausging.<sup>1)</sup> Soll doch sogar selbst Bach, dessen aus intuitivem polyphonem Grundempfinden geschöpfte Linientechnik aller theoretischen Anweisungen über kontrapunktische Schreibart spottet, nach Joh. Phil. Kirnberger<sup>2)</sup> im Kontrapunkt-Unterricht vom vierstimmigen Satz ausgegangen sein. Als Reaktion gegen diese Bestrebungen war nun der „Gradus ad parnassum“ von Fux gedacht, und das grosse Aufsehen, welches dieses Buch bei seinem Erscheinen (1725) erregte, mag zum grossen Teil darin begründet sein, dass gegenüber der Generalbasslehre das ältere, von der Stimmenverknüpfung „Note gegen Note“ ausgehende Verfahren wieder ein gewisses Gegengewicht erhielt. Das Werk hat also, wie nochmals zu betonen ist, seine unbestreitbaren historischen Verdienste. Bach selbst scheint nach Spitta (a. a. O. S. 604) der Lehre Anerkennung gezollt zu haben. Die beiden Lehrmethoden stehen also gegeneinander.

So macht auch der Ausdruck „Kontrapunkt“ erst eine Wandlung durch, indem er den besonderen Sinn eines Gegensatzes zur Harmonielehre gewinnt, den er ursprünglich gar nicht trägt, indem er viel allgemeiner ein gleichzeitiges Zusammenklingen, die Technik der Mehrstimmigkeit, bezeichnete.<sup>3)</sup> Damit ist er historisch von der ursprünglichen, allgemeinen Bedeutung des Wortes „Harmonia“ zunächst nicht eigentlich differenziert.

### *Spiegelung des historischen Uebergangs in den Systemgrundlagen von Fux.*

In der historischen Entwicklung der lebendigen Satzkunst war der

<sup>1)</sup> Vgl. Philipp Spitta „J. S. Bach“, II. S. 588 ff.

<sup>2)</sup> „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition“ (Berlin 1782), „Die Kunst des reinen Satzes“ (1774—1779).

<sup>3)</sup> Noch 1782 schreibt J. Ph. Kirnberger („Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition“, S. 9): „Eine jede mehr als einstimmige Komposition heisst Kontrapunkt. . . . . Das sind also dieselben Ausdrücke: Er versteht den reinen Satz oder Kontrapunkt.“

allmähliche Uebergang der ursprünglich melodisch gedachten Mehrstimmigkeit in eine harmonische Schreibweise mit dem Augenblick an ein Ende gelangt, wo das lineare Moment von dem vorquellenden, gereiften akkordlichen Empfinden überschmolzen und soweit aus der Satzstruktur verdrängt ist, dass hauptsächlich nur mehr die Sopranstimme den vortretenden melodischen Gehalt in sich vereinigt, welche den Oberflächenrand des Klangmassivs darstellt, während die übrigen Stimmen sich in ihrer Führung mehr und mehr dem Erstehen akkordlicher Vollwirkungen unterordnen; indem das melodische Moment des Satzes (insbesondere der Mittelstimmen), hierbei nur mehr soweit berücksichtigt wird, als es einer guten und reibungslosen Akkordverbindung nicht entgegenwirkt, gewinnt es vom Standpunkte der Satztechnik mehr eine negative Bedeutung. Dies tritt theoretisch vor allem in der Generalbasslehre zu Tage. Zu ihr wollte Fux einen Gegensatz betonen. Aber mit diesem Willen hat es sein Bewenden. Denn die Lehre enthält in Wirklichkeit keine volle Differenzierung von harmonischer und linearer Fundierung; Fux greift auf die (von der aufdämmernden Erkenntnis über Wesen und Begriff des Akkordes noch unbeeinflusste) Satzlehre von Zarlino zurück, und so offenbart sich hinter einem äusserlichen Voranstellen melodischer Grundzüge der Stand eines noch nicht überwundenen Ueberganges, der den Entwicklungsprozess der Vokalmusik vom sechszehnten Jahrhundert kennzeichnet, und der sich theoretisch als noch nicht durchgebrochene Differenzierung von melodischer und von harmonischer Anlage charakterisierte. Die ungereifte Sonderung der in ihm wirkenden Elemente findet ihren unklaren Ausdruck in der systematischen Darstellung und dieser schleppt sich fortan auch in derjenigen Stellung der Kontrapunktlehre weiter, welche einen Gegensatz zu harmonischer Anlage immer stärker betont, in Wirklichkeit, d. h. den theoretischen Grundlagen und Voraussetzungen nach, aber gar kein Gegensatz, sondern vielmehr ein ihr selbst zustrebender Uebergang ist. Das Stadium dieser ungereiften Verquickung, das Hintastens eines ursprünglich melodisch gerichteten Grundwillens zu akkordlicher Satzwirkung ist der Inbegriff jenes merkwürdig unbeholfenen Prinzips einer Keimform mehrstimmiger Satztechnik, welche sich selbst als „punctum contra punctum“ kennzeichnet und welche in den allmählich belebteren „Gattungen“ nicht minder unbeholfen zur Entfaltung strebt. Das Prinzip „punctum contra



punctum“ ist auch historisch das Ende einer melodischen und der Anfang einer harmonischen Schreibweise.

So ist in den Grundlagen der Fux'schen Darstellung weder eine horizontale noch eine vertikale Anlage klar ausgeprägt, Züge aus beiden Einstellungen fluten zu jenem ungeklärten theoretischen Uebergang ineinander, der kein Bild von dem wirklichen lebendigen Ineinanderwirken der beiden Satzelemente geben kann. Das ganze im „Gradus ad parnassum“ durchgeführte theoretische System zeigt wohl bei historischer Betrachtung einen nicht uninteressanten Durchschnitt durch bestimmte Entwicklungszüge der mehrstimmigen Satztechnik, der in kurzer Zusammenfassung etwa dahin zu kennzeichnen wäre, dass Rudimente eines linear gerichteten Grundwillens in Abdrängung zum Schwergewicht akkordlicher Verdichtung begriffen sind. Aber vom Standpunkt theoretischer Betrachtung bleibt das System umso unzulänglicher, als nicht nur die Verquickung linearer und vertikaler Satzgrundzüge noch ungeklärt bleibt, sondern dazu noch die einzelnen Elemente selbst, mit denen Fux operiert, sowohl die melodischen, als die vertikalen, sich noch gar nicht in klarer theoretischer Ausprägung und in entwickeltem Stadium finden; denn einerseits ist das melodische Moment noch ganz unvollkommen erfasst, da schon durch die Zersetzung in Einzeltöne der Grundzug des Linearen, der melodischen Einheitsphase, von den Wurzeln an ertötet, im übrigen aber der gesamte Vorgang melodischer Bewegung auf die unglückliche Formel verschiedener rhythmischer Fortschreitungen in den „Gattungen“ gebracht ist, wie auch die noch in den Kirchentonarten gehaltenen Stimmen und die Anlage auf Grund eines Cantus firmus ein noch äusserst eingeschränktes Stadium melodischer Entfaltung darstellen. Andererseits ist auch das vertikale Satzelement gleichfalls nur vorentwickelt, indem Fux von der Grundfrage nach der Verträglichkeit gleichzeitiger Töne in Intervallen ausgeht, noch nicht von ihrer Einfügung in Akkorde, geschweige denn von einer bewussten und formulierten Zusammenfassung der einzelnen Zusammenklänge zu tonaler Einheitlichkeit im Satze. Und dies zu einer Zeit, wo die Praxis bereits längst vollgereifte harmonische Wirkungen auch in der Linienpolyphonie als Ziel eines künstlerisch durchgebildeten Satzes zu werten weiss. So kann aber die ganze Satzgrundlage, die Fux vorschwebt, auch nicht etwa als ein Mittelgrad der Vereinigung von harmonischer und linearer Schreibweise bezeichnet werden und

in diesem Sinne als pädagogische Anfangsgrundlage gelten, da keines der beiden Satzelemente sich bei ihm in einer soweit geklärten theoretischen Formulierung findet, dass sich ein entwicklungsfähiger Anfang auf sie gründen könnte.

### *Das System als Unterrichtsgrundlage.*

Dem historischen Stand unvollkommener Vorentwicklung aller theoretischen Begriffe entspricht auch die mangelhafte und teilweise recht primitive Darstellung aller technischen Einzelheiten; sie ist nicht einmal dem über 150 Jahre hinter Fux zurückliegenden Stande der Technik in der praktischen Kunst des Tonsatzes angemessen, deren Abbild seine technische Darstellung zu geben bestrebt ist. So entspricht vor allem der unklaren Vorstufe zu akkordlichen Begriffen, die sich im Prinzip der Intervallverträglichkeit ausprägt, auch eine ganz primitive Dissonanzlehre; die eigentliche klangliche Dissonanzerscheinung erschöpft sich in der 4. „Gattung“, den Synkopationsdissonanzen, welche im Keime die Technik der einfachen akkordlichen Dissonanz vorgebildet enthält; ihre Regeln sind im Grunde nur eine Stimmführungsanweisung für die Dissonanz, die Forderung ihrer Bindung und Auflösung; die Dissonanzen sind nach seiner Darstellung alle nur Vorhalte; Fux kennt eben nur den Begriff der Intervalldissonanz, noch nicht den der Akkorddissonanzen (entsprechend dem Uebergangsstadium der Satztechnik, worin Stimmführungserscheinungen erst unklar einer Auffassungsweise genähert werden, die akkordliche Erscheinungen ins Auge fasst, und entsprechend der gesamten Zurückführung der Zusammenklangserscheinungen auf Intervalle). Auch die übrige (schon in der 2. und 3. „Gattung“ enthaltene) Dissonanzlehre, die Technik der melodischen Durchgangs- und Wechselnotendissonanzen ist in der theoretischen Darlegung noch primitiv, trotzdem Fux das Verdienst ihrer ausführlicheren Formulierung zukommt,<sup>1)</sup> und vermag weder Klangfülle noch Spannkraft zu erzielen. Aber dies betrifft nicht nur die Dissonanzen, sondern auch alle in den sonstigen technischen Einzelheiten der Satzkunst liegende Rückständigkeit wird in der Mehrzahl der heute noch gebräuchlichen Kontrapunktlehrbücher in blinder Anhänglichkeit an die kanonische Geltung der Fux'schen Lehre mit übernommen und erst neuere, die das akkordliche Moment klarer aus-

<sup>1)</sup> Die abspringende Wechselnote ist z. B. bei Fux zum erstenmale dargestellt und wird vielfach nach ihm benannt.



gestalten, gehen auch in den übrigen technischen Fragen wohl über Fux hinaus, ohne aber innerhalb des beibehaltenen verknöcherten Systems der fünf „Gattungen“ damit weit durchbrechen zu können.

Was aber die Fux'sche Satzlehre selbst betrifft, so darf man nicht übersehen, dass sie als Einführung in die Regeln der musikalischen Satztechnik überhaupt gedacht ist, nicht als Ergänzung zur Harmonielehre. Nach dem Lehrgang des „Gradus ad parnassum“, der eine erste Anweisung über die Elementarbegriffe beabsichtigt, lernt ein Schüler zum erstenmal die Behandlungsart aller einfachen, auch der heute der Harmonielehre zugehörigen satztechnischen Erscheinungen kennen, so dass die Anlage des Unterrichts auf entsprechende Einführung in die Grundlagen bedacht sein musste; wenn nun aber heute, wo vernünftigerweise dem Kontrapunkt-Unterricht die Absolvierung der Harmonielehre vorangestellt wird, zugleich mit dem alten System auch die primitive Darstellung aller einzelnen Erscheinungen beibehalten wird, z. B. die unzulängliche Behandlung der Dissonanzen in der 4. „Gattung“ u. s. w., so hat dieses Vorgehen allen Sinn verloren und weist zur Genüge auf die ängstliche Unfähigkeit der musikalischen Pädagogik, sich zu einer unabhängigen Denkarbeit aufzuschwingen, an deren Stelle sich stets im gegebenen Moment eine geistlose Autoritätsheuchelei einstellt. Durch sie wird gewaltsam jene unsinnige Ueberschätzung von Fux grossgezüchtet, die seinen „Gradus“ zum Dogma der Kontrapunkttheorie werden liess, zum Vorbild, dessen sich fast alle Lehrbücher noch in den Vorreden rühmen; die Scheinexistenz einer im Werke von Fux gesuchten „Theorie“ löst sich bei einigermaßen durchdringender Betrachtung in einen Komplex ungeklärter theoretischer Uebergangsformen.

Darum ist auch der mit Vorliebe vorgebrachte Gesichtspunkt eines Festhaltens an der historischen Entwicklung der Technik für die Unterrichtsgrundlage hier sehr schlecht angebracht, da gerade aus historischem Ueberblick das bei Fux vorliegende Stadium der Unvollkommenheit und Unklarheit erhellt, durch welches in Wirklichkeit auch die kontrapunktische Schreibart der Kunstepoche, die ihr vorschwebt, höchst mangelhaft theoretisch erfasst ist. Die ganze zähe Anklammerung der heutigen Kontrapunktlehre an das Fux'sche System, das gar nicht aus dem Wesen der Lehre selbst, sondern aus unbeholfenem Schematismus hervorging, ist lediglich eine Frucht solchen pädagogischen Geistes, der keine Produktivität, sondern wieder nur Geist der Schematik erwecken kann, der einen schul-

mässigen von einem albernen Standpunkt nie zu unterscheiden vermag, und der auch für Errungenschaften wie das Durchhecheln der fünf „Gattungen“, jenes wahre Behagen für alle Pedanten, stets noch den pädagogischen Gesichtspunkt ins Feld zu führen weiss, Lernende fürsorglich vor frühzeitigem Aufflug zu freierer Bewegung zu bewahren. Die ganze Methode ist in ihren Grundlagen wie in allen Einzelheiten so absurd, dass sie einem intelligenten Schüler, der eine kontrapunktische Technik ehrlich studieren will, höchstens dadurch auf ungewollte Art Gewinn bringt, dass sie ihn förmlich dazu zwingt, durch eigene, unmittelbare und von ihr unabhängige Einfühlung in das Wesen der polyphonen Kunst einzudringen. Zur Erklärung des Festhaltens an dieser Unterrichtsgrundlage darf man auch nicht vergessen, dass bei der Art des heutigen offiziellen Lehrbetriebes ein sanktionierter Schematismus in mehr als einer Weise willkommen werden kann. Die gleichen „pädagogischen Rücksichten“ einer „anfänglichen Einzwängung in den strengsten Stil“ müssen auch immer erhalten, wenn gerade die denkenden und begabten Theorieschüler, die sich monatelang ehrlich mit der hohen Schule der fünf „Gattungen“ abgequält haben, mit dem Geständnis herausrücken, dass sie sich bei noch so gewissenhafter Durcharbeitung davon nichts zu holen wüssten, was sie der lebendigen Kunst der Polyphonie entgegenführte, während der bequeme, bei einigem Fleiss mechanisch durchführbare Schematismus des Lehrsystems alljährlich an den fachlichen Lehranstalten Soundsovielen die Möglichkeit zur formellen Absolvierung einer Disziplin bietet, für deren wahre Durcharbeitung die gestaltende Kraft etwa versagt.

---

#### Viertes Kapitel.

#### Der Entwicklungszug seit Fux.

##### *Innerer Uebergang der kontrapunktischen zur harmonischen Theorie innerhalb des alten Systems.*

Was sich in der grossen Anzahl der spätern Lehrbücher über Kontrapunkt an Umarbeitungen und Differenzierungen gegenüber Fux selbst vollzieht, betrifft nicht das lineare Moment in der Theorie, worauf es vor allem angekommen wäre. Die theoretische Weiterbildung seit Fux innerhalb des alten Systems von Cantus firmus



und den fünf „Gattungen“ setzt vielmehr unter dem Einflusse der ausserhalb von diesem fortentwickelten harmonischen Theorie lediglich an der Verfestigung und Klärung der harmonischen Satzverhältnisse ein, welche die nach den Grundsätzen von Fux festgehaltene methodische Durchführung durchkreuzen. Die Folge davon ist, dass eine eigentliche Kontrapunkttechnik, eine lineare Satzanlage, keine Fortbildung, sondern im Gegenteil eine dauernde Abschwächung erfährt, und mehr und mehr gegen den besprochenen Stand der neueren Musiktheorie hinleitet, dem zufolge alle musikalische Satzanlage gänzlich auf harmonischen Erscheinungen fusse. Dieser Prozess musste sich als die natürliche Weiterentwicklung des Grundsatzes „punctum contra punctum“ ergeben, welcher mit der Art seiner Durchführung bei Fux schon kein Neuerwachen des Grundwillens mehrstimmig-linearer Satzanlage mehr zuliess. Zugleich ist das Hindrängen zu harmonischer Satzanlage seit Fux eine Weiterentwicklung, die auch der in der Kunst selbst nach dem Tode Bach's vor sich gehenden Wandlung der polyphonen Satzgrundzüge in harmonisch-homophone Mehrstimmigkeit entspricht.

Dass zunächst bei der Unzulänglichkeit des Prinzips der Intervallverträglichkeit Umformungen der Kontrapunktlehre von Fux einsetzten, musste sich von selbst ergeben. Die Lehrbücher betonen nachdrücklicher als Fux die Forderung nach möglicher Füllung der „Note gegen Note“ gesetzten Vertikalzusammenklänge und nach Abrundung zu vollgesetzten Akkordformen. Die Intervallschichtung des alten Fux'schen Systems ist der Keim, aus dem diese entstehen mussten. Trotzdem ist es verwunderlich, wie langsam gegen die zähe Beibehaltung der veralteten Anweisungen zur Summierung konsonanter Intervalle eine ausgesprochene Konzentrierung auf harmonische Formen durchbricht und wie lange hiebei die Klangfolge immer noch vom Zufall der taktweise erfolgenden Stimmenverknüpfung bestimmt bleibt, ehe der tonale Zusammenhang zwischen den einzelnen akkordlichen Bildungen, die Organisierung der gesamten harmonischen Entwicklung über dem Cantus firmus mit in den Vordergrund gerückt wird; denn diesem Stand der harmonischen Durchbildung innerhalb des alten Systems vom Cantus firmus mit den fünf „Gattungen“ gehören sogar erst die neueren Lehrbücher an, die gegen die autoritären älteren noch einen schweren Kampf um ihre Einführung in den offiziellen Unterricht zu führen haben. Das Hauptverdienst, den ganzen tonalen Zusammenhang der im Kon-

trapunktieren entstehenden Harmonien über die von einem Ton des Cantus firmus zum andern konstruierten einzelnen Zusammenklänge gestellt zu haben, gebührt Hugo Riemann („Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts“, 1. Aufl. 1888). Der ganze Entwicklungsgrundzug in den neueren Kontrapunkt-Lehrbüchern ist, ohne dass hier auf die Besonderheiten bei den einzelnen Autoren eingegangen werden soll, dahin zu kennzeichnen, dass für die Einfügung der Stimmen, die um den Cantus firmus gesponnen werden, mehr und mehr eine Harmonisierung seiner Einzeltöne massgebend wird. Das Lehrbuch von Riemann selbst nimmt auf diesem Entwicklungswege noch insoferne eine interessante und kennzeichnende Mittelstellung ein, als hier mit Nachdruck betont wird, dass die Harmonien nicht ein im voraus festgelegtes Grundgerüst darstellen: (S. 7) „Wenn hier nun doch einige Bestimmungen gegeben werden, welche Intervalle gute, nämlich deutliche zweistimmige Vertretungen der Harmonien repräsentieren, so verstehe man dieselben nur ja nicht so, dass die Harmonien im voraus festgestellt und dann die brauchbaren Intervalle ausgelesen werden sollen. Für die Erfindung der Gegenstimme sollen die Bestimmungen gar nicht existieren, sondern nur für die nachträgliche Kontrolle und Korrektur derselben.“

Damit ist allerdings hinsichtlich der Einstellung zu den Vertikalverhältnissen ein sehr treffendes Wort geprägt, das Problem der primären, satzgründenden Stellung des Melodischen jedoch nicht beim Kerne gefasst. Denn einerseits ist dieses Prinzip bei Riemann nicht voll durchgeführt, indem bei einem Ausgehen von einer Verknüpfung in Intervallen keine gänzliche Voranstellung des melodischen Moments vorliegt, wie schon bei Fux, während andererseits die Ausprägung der Intervalle als Akkordvertretungen und das Ausgehen von vertikalen Zusammenklängen doch zu dem erwähnten Standpunkt allmählicher Annäherung an einen harmonischen Satz, eine einfache Fundierung der Mehrstimmigkeit durch Akkorde zu Cantus firmus-Tönen, hinleitet, wie auch kurz darauf (S. 14) Riemann selbst zur Konsequenz gelangt, dass der Kontrapunkt nichts wesentlich anderes sei als eine harmonische Figuration und „das Kontrapunktieren mit zwei und mehr Noten gegen eine in der Hauptsache nur eine Repetition der Figurationsübungen“ nennt („nur freilich mit dem immer wieder in den Vordergrund zu stellenden Unterschiede, dass die Harmonien hier nicht vorausbe-



stimmt sind, daher eine weit freiere Entfaltung der Melodiebildung möglich ist als bei der Figuration des vollstimmigen Satzes“).<sup>1)</sup>

Neuere Lehrbücher, die nach Riemann's Kontrapunktlehre erschienen, neigen noch mehr zu einer Weiterentwicklung im letzteren Sinne eines Uebergehens zu harmonischer Setzweise, in welche die zum Cantus firmus zutretenden Stimmen eingeflochten werden, und stellen so, indem sie zugleich das alte System wahren, eine Art Kompromiss zwischen harmonischer und linearer Mehrstimmigkeit dar. Am klarsten kennzeichnet in diesem Sinne Stephan Krehl diesen inneren Uebergang des Kontrapunkts in seiner kurz gefassten Abhandlung „Kontrapunkt“ (Sammlung Göschen) S. 5: „Unter Kontrapunkt ist die selbständig melodische Führung mehrerer Stimmen miteinander zu verstehen. Eine dieser Stimmen, in der Aufgabe die gegebene Melodie, der Cantus firmus, wird sich dadurch, dass sie die Harmonien des zu bildenden musikalischen Satzes wie dessen Gliederung bestimmt, als Hauptstimme geltend machen.“ Noch präziser (S. 9) hinsichtlich der Zweistimmigkeit „Note gegen Note“: „Die Hauptmelodie bestimmt die Akkordfolgen, lässt jedoch jeder ihr sich zugesellenden Stimme völlige Freiheit in der Ergänzung der Akkorde“.

Bedeutet dieser ganze Entwicklungsweg nun in der einen Richtung eine Ausreifung der vertikalen Satzelemente aus der alten Darstellung, so liegt doch keine Abweichung von dieser in den Grundzügen der linearen Satzanlage vor. Indem aber zugleich an der Arbeitsweise mit einem in seine Einzelnoten zerlegten Cantus firmus, ebenso an der Abwicklung der fünf „Gattungen“ festgehalten wird, erscheint trotz Anpassung der alten Methode an freiere Ausgestaltung die Anlage des kontrapunktischen Systems von Fux nur in verjüngter Form, aber nicht in wesentlicher und innerer Umgestaltung; Grundlage des kontrapunktischen Arbeitens bleibt die Anknüpfung

<sup>1)</sup> Noch schärfer kennzeichnet Riemann den Standpunkt, dass lediglich der Wegfall der Vorausbestimmung der Harmonie den kontrapunktischen vom harmonischen Satz noch unterscheide, im folgenden Satz aus dem „Grundriss der Musikwissenschaft“ 2. Aufl. 1914, S. 100: „Andere Regeln als die durch die Beschränkung auf nur zwei oder drei statt der vier Stimmen der Harmonieübungen sich ergebenden kennt der Kontrapunkt nicht. Wohl aber gibt er durch den Wegfall jeder Vorausbestimmung der Harmonie für die Melodieerfindung weiteren Spielraum, und darin beruht sein dauernder Wert.“ — (Ein spezieller Unterschied des Kontrapunkt-Lehrbuches von Riemann zu den übrigen besteht überdies noch darin, dass die harmonischen Verhältnisse auf die duale Funktionstheorie zurückgeführt sind.)

an ein „Note gegen Note“ entwickeltes Satzgerüst und die allmähliche Ablösung der Stimmen in fortschreitender rhythmischer Belegung. Dadurch dass man anleitet, auf jeden Taktanfang als akkordlich zu fundierenden Stützpunkt hinzuzielen, wird unnötiger Weise und entgegen der Tendenz des Kontrapunkts das Entwerfen in Linien auf ganz kurze Strecken eingeschränkt; dazu kommt, dass im polyphonen Linienstil die Taktanfänge überhaupt nicht die Schwergewichtsbedeutung haben, die ihnen in der späteren, klassischen Musik zukommt. Trotz des Verfahrens der successiven Stimmenerfindung (dessen Wert namentlich H. Riemann hervorhebt), verbleibt das Melodische in seiner passiven, der Satzanlage nach sekundären Bedeutung, mögen auch mit der freier ausgestalteten Schreibweise die Linienzüge selbst lebhaftere Beweglichkeit gewinnen, und mag auch die Anweisung, vornehmlich auf melodische Zeichnung im Satzbild zu achten, besonderen Nachdruck erfahren.

Mit dieser Umgestaltung der Kontrapunktlehre schwindet allmählich ein eigentlicher Gegensatz zwischen kontrapunktischem und harmonischem Satz. Dies findet sich z. B. im Lehrbuch von F. Draeseke auch klipp und klar ausgesprochen: („Der gebundene Stil“, Bd. I: „Kontrapunkt und Fuge“, 1902, S. 7). „Sind sie (d. i. die Schüler) fähig gewesen, eine Melodie, die als cantus firmus in die verschiedenen Stimmen gelegt worden, fehlerlos zu harmonisieren, so haben sie damit bereits eine Arbeit im gleichzeitigen Kontrapunkt geliefert, d. h. Note gegen Note gesetzt“. In der Tat war schon seit den ältesten Anfängen einer Mehrstimmigkeit die Setzung einer Note gegen je eine andere ein (allerdings noch rudimentärer) harmonischer Satz. Angesichts dieser Abdrängung der ganzen Satzlehre gegen das Gebiet der Harmonielehre zu ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass der Kontrapunkt immer mehr zum Stiefkind der Theorie geworden ist; denn ein solcher Standpunkt muss zu einem Widerspruch gegen die ganze Existenz einer Kontrapunktlehre führen. Die Verlegenheit gegenüber dem Problem, der Stellung und überhaupt der Eigenberechtigung des Kontrapunkts dokumentiert sich denn auch deutlich genug in Gesichtspunkten wie dem folgenden, der sich in Riemann's Musiklexikon (8. Auflage 1916, Artikel: „Kontrapunkt“) findet: „Bei ihnen (d. i. den neueren Lehrbüchern für Kontrapunkt) ist die Harmonielehre die eigentliche Schule und der Kontrapunkt die Probe auf's Exempel; durch jene muss der Schüler lernen, diesen instinktiv zu handhaben“.



Das ganze Jammerdasein, zu welchem der Kontrapunkt nach dieser, gegen die Alleinherrschaft der Harmonik zustrebenden Entwicklung der Musiklehre verurteilt wird, kennzeichnet sich in der heute mehr und mehr herrschenden Auffassung der Kontrapunktlehre, welche auch Riemann im „Grundriss der Musikwissenschaft“, 2. Aufl. 1914 treffend formuliert: (S. 99) „Man fasst daher heute mit Recht die Kontrapunktlehre als eine Art korrektives Komplement der einseitigen Beschäftigung mit der Harmonik, das nachträglich die Melodie in ihre Rechte einsetzt, d. h. der guten Führung der Einzelstimmen erhöhte Beachtung schenkt.“ Man kann hieraus klar ersehen, wie diese Entwicklung dahin neigt, die Kontrapunktlehre überhaupt zu negieren und wie das Urelement, Anfang und Grundlage des Kontrapunkts, die Melodie, „nachträglich (!) in ihre Rechte eingesetzt“ wird.

*Die Methode der rein harmonischen Fundierung des Kontrapunkts.*

Während aber in den neueren Lehrbüchern jener Uebergang zu harmonischer Satzanlage sich noch innerhalb des festgehaltenen Grundgerüsts vom Fux'schen System vollzieht, hat eine modernere Praxis des Unterrichts, allerdings vorwiegend ausserhalb der Akademien und fachlichen Lehranstalten, bereits vielfach diesen letzten Rest eines nur scheinbar melodisch angelegten Entwicklungsversuches abgestreift und geht bei der kontrapunktischen Setzweise schlechtweg vom harmonischen Vorentwurf aus; der musikalische Satz wird erst akkordlich festgelegt, sei es als Harmonisierung einer gegebenen Stimme, z. B. einer Chormelodie, sei es völlig unabhängig für sich. Hievon ausgehend wird dann in fortschreitender Verselbständigung die Plastik des melodischen Satzgeäders entfaltet, insbesondere auch unter Berücksichtigung einer motivisch-imitatorischen Technik. So gelangt man über einfache Figuration hinaus allmählich bis an das äussere Bild eines im Uebergang zwischen akkordlicher Schreibweise und Linienverwebung gehaltenen Satzes (ähnlich wie man schon zu Bach's Zeit im Kontrapunktunterricht öfter vom harmonischen Satz ausgegangen war). Vielfach wird hiebei gar nicht vom zweistimmigen Satz ausgegangen, sondern an den vierstimmigen Choral angeknüpft, wie überhaupt figurierte Choralvorspiele das künstlerische Vorbild und die Grundlage dieser Anschauung darstellen, die alle lineare Stimmenbelebung aus primärem akkordlichem Satz erwachsen sieht. Es

ist mir nicht bekannt, dass diese Einführungsart in kontrapunktische Technik auch in einem Lehrbuch für Kontrapunkt methodisch durchgeführt wäre; sie ist aber in der Praxis eines freieren Theorie-Unterrichts, u. z. gerade bei Lehrern, die auch schaffende Künstler sind, heute sehr verbreitet. (Den grossen Wert der Figuration harmonischer Arbeiten hat namentlich Hugo Riemann betont, diese jedoch noch als Fortsetzung harmonischen Studien angereicht, um hievon unabhängig in die kontrapunktische Setzweise von anderer Seite her, mit zwei Stimmen und Cantus firmus beginnend, einzubrechen<sup>1)</sup>); so wollen auch die Figurationsübungen auf vorgeschrittener Stufe der Harmonielehre, die sich in manchen Lehrbüchern der Harmonik und „Kompositionslehren“ finden, nicht im Sinne dieser neueren Methode, die eigentliche Kontrapunkt-Technik selbst darstellen.)

Das Vorgehen in den methodischen Einzelheiten, das bei dieser Einführung in eine Linienpolyphonie sehr verschieden sein kann, vermag hier näherer Erörterung zu entbehren, da es gegenüber den Grundzügen dieser ganzen Methode belanglos ist, die eine ausschliesslich vertikale Einstellung gegenüber sämtlichen musikalischen Erscheinungen ausprägt und damit den Abschluss eines jahrhundertelangen Entwicklungszuges bildet. Gegen sie drängt unmittelbar das vorangehende Stadium hin, das in Wirklichkeit auch schon einem harmonischen Vorentwurf gleichkommt, nur noch mit der Einschränkung, dass der harmonische Grundriss, in den die Kontrapunktstimmen gewoben werden sollen, sich dort noch selbst an eine gegebene Stimme, als deren Harmonisierung, knüpfte.

Mit dem von diesem Standpunkt aus noch weiter gehenden letzten Schritt, dem völlig unabhängigen Ausgehen von einem harmonischen Vorentwurf, erfolgt die Durchbrechung des in den neueren Kontrapunktlehrbüchern noch beibehaltenen methodischen Gerüsts der fünf „Gattungen“ auf Grund eines Cantus firmus von innen heraus; von ihr abgesehen liegt bei dieser Darstellung des Kontrapunkts ein bemerkenswerter Unterschied noch darin, dass die Stimmen nicht mehr successive zugesetzt werden, sondern die Enfaltung aus dem akkordlichen Vorentwurf sich im Grossen und Ganzen gleich-

<sup>1)</sup> So schreibt Riemann selbst über „Kontrapunkt“ in seinem Musik-Lexikon (8. Auflage, 1916) „Zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt tritt als wichtige Zwischenstufe die Uebung in der Figuration gegebener Harmonien. Hugo Riemann hat in seiner „Neuen Schule der Melodik“ (1883) die Figuration als besonderen Kursus behandelt, aber später die Figurationsübungen in die Harmonielehrbücher eingearbeitet“.



zeitig über alle Stimmen erstreckt. Man ist dahin gelangt, die Linienpolyphonie schlechtweg als eine Modifikation harmonischer Satz-anlage anzusehen.

*Die Stellung der Methode gegenüber dem Problem.*

In der Erreichung einer kompakten Klangfülle, welche hierbei von allem Anfang an als die Grundlage der Mehrstimmigkeit gewertet bleibt, liegt das Bestechende dieses Vorgehens. Aber so befreiend und lebenswarm sich die Lehrmethode im Vergleich zur blutlosen Scholastik des Fux'schen Systems ausnimmt, und so einleuchtend auf den ersten Blick der Standpunkt erscheinen mag, dass sich das Ge-äder einer belebt figurierten harmonischen Mehrstimmigkeit in das Bild eines kontrapunktischen Satzes zu verlieren scheint, das ganze Vorgehen trifft am Wesen der Linienpolyphonie vorbei. Die Darstellungsweise enthält zwar hinsichtlich der harmonisch-tonalen Durch-arbeitung des Satzes einen Fortschritt zur vollen Ausreifung, bedeutet aber zugleich die vollste Abirrung von einem linearen, kontrapunk-tischen Entwurf und eine tiefgehende Entstellung der eigentlich an-gestrebten Ziele.

Um die Stellung der ganzen Methode gegenüber dem Problem der melodisch-polyphonen Schreibart zu überblicken, hat man sich zu vergegenwärtigen, dass ein kontrapunktischer Satz nicht ein in gesteigerter Bewegung belebter harmonischer Satz ist, sondern mehr-stimmige Bewegungsauswirkung, über welche die harmonisch-verti-kalen Erscheinungen übergreifen; der Vorgang ist ein genau umge-kehrter. Die echte Linienpolyphonie lässt stets den mehrstimmig-melodisch gerichteten Entwurf in eigener, voller Ursprungskraft erkennen. Während eine theoretische Darstellung dahin zu zielen hätte, den genetischen Vorgang herauszufassen, der im Satz lebendig ist, beginnt die an den akkordlichen Satz anknüpfende Methode damit, das Oberflächenbild der vollendeten Erscheinung äusserlich nachzubilden, sie sieht an der Polyphonie lediglich das ruhende Bild der Harmonien, welches sie umspannt, nicht die Un-ruhe ineinander dringender Energien. Es genügt aber nicht, für Harmonik und Kontrapunktik schlechtweg gemeinsam von harmo-nischem Satz auszugehen und dann zu erklären, die eine Schreibart bevorzuge die vertikale, die andere die horizontale Leseweise; die Sonderung der Kräfte ist nicht an dem Ergebnis, sondern an den Grundquellen des Geschehens vorzunehmen. Ein horizontales Ver-

folgen an sich ist allerdings bei jedem Satz ohne weiters möglich, auch bei choralartig gefestigtem Akkordsatz, wie auch umgekehrt jede Linienpolyphonie in Zusammenfassung der Vertikaldurchschnitte überschaut werden kann. Aber nicht darauf kommt es an, wie wir in das entstandene Satzbild einblicken, sondern welche Grundkraft zur Satzstruktur geführt hat. Ueberhaupt entsteht nach jener Methode mehr eine rhythmische Belebung als jene innere Bewegungsenergie und satzgründende Schwungkraft der Linien, welche die tiefste und bestimmende Grundlage des polyphonen Stiles bildet. Es ist eine Gewaltsamkeit, Bach's Polyphonie lediglich als eine durch Stimmfigurierung entwickelte Verzweigung eines harmonischen Satzes darstellen zu wollen, sie ist das volle Gegenbild zu einem vertikal fundierten Satzbau, wie überhaupt im Kontrapunkt das akkordliche Bild, das jeder einzelne Takt gewinnt, den Rücksichten auf den melodischen Entwurf hintangestellt ist.

Diese ganze Anschauung von melodischer Polyphonie ist musikalisch kraftlos und bequem, eine rein äusserliche Annäherung an eine Linienstruktur, die den Kern verfehlt. Die Stimmenbeweglichkeit innerhalb eines Satzes, die von akkordlicher Anlage aus erreicht wird, kann nie ihre Unselbständigkeit verleugnen und auch wenn die harmonische Voranlage selbst noch so kraftvoll entworfen ist, nie die Kraft einer wirklichen Linienpolyphonie erlangen, neben der sie als ein harmloses Spiel verblasst. Auch die einzelnen melodischen Linien selbst, die, ob motivisch-imitierend oder in freier Zeichnung, sich in das Gefüge des zuerst durchgeführten akkordlichen Unterbaus glatt einordnen, gelangen kaum über einen schwächlichen Anschwung und innere Mattigkeit hinaus und gewinnen leicht jenen Stich ins Gefällige, der die Mehrzahl der Schulbeispiele für derartige Figurationsübungen kennzeichnet.

Man würde sich aber auch dann täuschen, wenn man meinte, dass diese Technik einer Figurierung und Auflockerung eines akkordlich gefügten Satzes, der zweifellos ihre Bedeutung auf vorgeschrittener Stufe der Harmonielehre zukommt, einem mittleren Uebergang zwischen einer in der Stimmführung belebteren akkordlichen und einer mehrstimmig-linearen Setzweise entspreche, die gegen akkordliche Verfestigung zustrebt. Denn gerade auch einem solchen Satzbild, das auch, wie erwähnt, vor allem dieser ganzen Methode vorschwebt, gibt das Aufeinandertreffen und gegenseitige Durchdringen zweier heterogener Satzelemente seine Prägung und eigentümliche



innere Belebtheit; es ist nur als Kampf der einander durchflutenden Unterströmungen zu verstehen, nicht als die einseitige Herrschaft von harmonischen Grundtönungen, die mit einem gewissen Mass von Stimmenbelebung nur an der Oberfläche in leichten Wellungen gekräuselt sind.

Für die Theorie des Kontrapunkts, wie insbesondere für den Unterricht muss vor allem der Gedanke massgebend sein, wie man aus demjenigen Grundempfinden, welches dem lebendigen Geschehen entspricht, in eine Satztechnik hineinleite, und dass dieses Empfinden geweckt und entwickelt werde. Die selbstverständliche Erscheinung, dass die Durchführung eines linear entworfenen Satzes von Anfang an auch durch Mitberücksichtigung von akkordlich-harmonischen Erscheinungen gebunden sein muss, darf nicht dazu verleiten, dass man diese grundlegende Einstellung verliere. Wenn man ferner die Aufgabe der kontrapunktischen Technik damit formuliert findet, dass ein Satz sowohl eine gute harmonische Grundlage als melodische Selbständigkeit in den Stimmen aufweisen soll, so ist damit gar nichts gesagt; die Theorie muss von Grund auf eine Entwicklungsrichtung als die primäre und leitende hervorkehren. Wir haben die Theorie eines Kontrapunkts anzustreben, der stark harmonisch, aber nicht harmonisch fundiert ist; das ist zweierlei. Die Konstitution des kontrapunktischen Satzes ist eine lineare, nicht eine akkordliche. Die Linien sind in ihm mehr als das kraftlose Gewebe, das sich aus einem Akkordsatz entfaltet; sie entstehen aus innerer Bewegungsaktivität. Solange man überhaupt von Stimmenbelebung spricht, liegt noch harmonische Satzanlage vor; beim Kontrapunkt herrscht nicht Stimmenbelebung, sondern ursprüngliches Eigenleben der Stimmen.

*Schlussfolgerung. Grundsätzliche Einstellung  
zur Theorie des Kontrapunkts.*

Aus diesem Grunde ist es überhaupt gänzlich verfehlt, in der Theorie des Kontrapunkts von der Vereinigung linearer und akkordlicher Momente auszugehen; nicht bloss zur ausgeprägten Linienpolyphonie, sondern gerade auch zu einem Bild mittleren Uebergangs zwischen akkordlicher und kontrapunktischer Satzanlage ist nur zu gelangen, wenn man statt von der gegenseitigen Durchsetzung von der Sonderung des horizontalen und vertikalen Grundzuges ausgeht und deren Vereinigung im Geschehen des musikalischen Satzes

entgegenstrebt. In der Kontrapunktlehre ist in gegensätzlicher Tendenz zur Harmonielehre mit der extremsten linearen Satzstruktur zu beginnen. Ein Uebergang zwischen harmonischer und kontrapunktischer Satzart ist auch gar nicht irgendwie abgrenzbar. Eine Uebergangserscheinung ist immer etwas zu Labiles, als dass man von ihr ausgehen könnte. Sie ist nur aus dem Ursprung der Strömungen zu erfassen, die einander durchfluten.

Der Ursprung des kontrapunktlichen Satzes liegt nicht im Akkord, sondern in der Linie. Bei dieser hat darum auch die Theorie und Technik einzusetzen. Dies erkennt aber, wie in breiter Entwicklung ausgeführt, nicht bloss jene ausgesprochen harmonische Methode, sondern die ganze von Fux überkommene, gebräuchliche Kontrapunktlehre.

Die erste Bedingung für die Durchführung einer linearen Kontrapunktlehre ist daher die Loslösung von dem Prinzip „Punctum contra punctum“, welches nicht nur den Begriff der Linieneinheit, des geschlossenen melodischen Verlaufs, zersetzt, sondern sogleich den Grundwillen mehrstimmig-linearer Struktur umstürzt. Denn die Lehre, die auf diesem Grundsatz „Note gegen Note“ beruht, entwickelt einen Satz, in dem die Linien von vorneherein an einander gekettet sind, ja noch mehr, sie gründet geradezu den Satz und die Linienentwicklung auf diese Kettung („Punctum contra punctum“), das negative Moment im Satz. Das ist logisch vollständig widersinnig. Der Standpunkt, dass man im Kontrapunkt davon ausgehen müsse, einzelne Töne aus den Linien aneinanderzuketten und aus ihnen ein vertikales Zusammenklangsgerüst zu bauen, erscheint heute den Theoretikern allgemein als eine Selbstverständlichkeit, vor allem deswegen, weil dieses Vorgehen historisch überkommen ist. Aber gerade ein historischer Ueberblick ermöglicht eine theoretische Unabhängigkeit und ein klares Uebersehen der Einstellung zur kontrapunktischen Technik; das Streben nach gleichzeitiger Ermöglichung melodischer Linien ist der ursprüngliche Wille, der von alters her der Polyphonie zugrunde liegt, aber in der theoretischen Durchführung von der Entwicklung durchschnitten wurde, welche aus der Konzentrierung auf die vertikalen Erscheinungen zur Harmonik führte. Man kommt mit jenem Standpunkt der Bindung von „Note gegen Note“ statt zu einer Lösung des erstrebten Zieles naturgemäss immer wieder auf die Harmonik zurück, da so von vornherein das Kom-



binieren gleichzeitiger Töne zum Um und Auf der Setzweise erhoben wird. Man darf nicht gerade mit demjenigen Moment anfangen, das aus der Satzeinstellung heraus das hemmende, der freien Linienauswirkung entgegenstehende Element darstellt; die Bindung je eines Tones einer Stimme an einen Ton der andern stellt genau die Dinge auf den Kopf.

Es gilt dem gegenüber, das verloren gegangene Problem wieder in seiner ganzen Einfachheit rein zu erfassen; der Kern der Kontrapunkt-Theorie liegt darin, wie zwei oder mehrere Linien sich gleichzeitig in möglichst unbehinderter melodischer Entwicklung entfalten können; nicht durch die Zusammenklänge, sondern trotz der Zusammenklänge. Eine hieran festhaltende Technik bedingt vor allem eine von der bisherigen Theorie wesentlich abweichende Einstellung zur Harmonik innerhalb des Satzes, indem diese gegenüber den melodischen Zügen als das Sekundäre aufzufassen ist. Erst von dieser Einstellung gegenüber den über die Linienzüge übergreifenden Zusammenklangerscheinungen ist zur weiteren Forderung fortzuschreiten, dass diese auch zu möglichst vollen harmonischen Eigenwirkungen erstarken.

Schon daraus ergibt sich, dass für sie mit der abweichenden Einstellung auch eine andere Technik im Satz resultieren muss, wie auch ein Blick auf die harmonischen Erscheinungen in Bach's melodischer Polyphonie darüber aufklärt, dass hier ein anderes Bild besteht, als wenn akkordliche Konzeption vorläge. Bach's Kontrapunkt kann auch niemals, wie man es heute in der Theorie versucht, aus der Reihe der von Taktteil zu Taktteil akkordlich betrachteten Zusammenklänge hinlänglich erklärt, geschweige denn von nachbildender Technik wieder getroffen werden; seine Linienpolyphonie ist auch gar nicht akkordlich empfunden und um der akkordlichen Wirkungen willen entworfen. Man übersieht gänzlich, dass Zusammenklänge als Ergebnisse sich völlig anders darstellen wie Zusammenklänge als Grundlagen. Wohl bucht die heutige Musiktheorie mit Recht die volle Ueberwindung des alten Prinzips der Intervallverträglichkeit durch die durchgebildete harmonische Klarheit als einen Fortschritt; aber sie beging dabei gleichzeitig den Fehler, die lineare Schreibweise gänzlich auf den Boden der akkordlich fundierten Anlage abzudrängen. Es versteht sich, dass der Ausgleich aller Vertikalerscheinungen im Sinne der durchgebildeten harmonischen Tonalität damit nicht angetastet oder aus

dem Kontrapunkt zu verdrängen ist, dass zu den harmonischen Bildungen eine andere Einstellung gewonnen wird, welche diese als das sekundäre Moment im Satz auffasst. Während die in der neueren Entwicklung der Kontrapunktlehre zum Durchbruch gelangte Anschauung ihre einseitigen Werte darin besitzt, dass sie die harmonisch-tonale Satzdurchbildung in den Vordergrund rückt (um hierbei jedoch das Problem des Kontrapunkts aus den Augen zu verlieren), gilt es, dem Kontrapunkt die Errungenschaft der durchgebildeten tonalen Harmonik dienstbar zu machen, ohne ihn jedoch dabei in volle Abhängigkeit von rein harmonischer Anlage zu bringen. Wir haben zu dem Durchbruch einer Technik zu gelangen, die von der Energie der Linie als gestaltender Kraft des Satzes ausgeht und die horizontale Strömung auch in der Mehrstimmigkeit als den bestimmenden Hauptgehalt festhält.

Der gegebene Anfang für jede Kontrapunktlehre ist daher die Technik der einstimmigen Linie, die wie alle polyphone Kunst zuvörderst in Anlehnung an Bach's melodischen Stil zu gewinnen ist. Wie von hier aus an die mehrstimmige Linientechnik auf Grund der hier präzisierten allgemeinen Einstellung gegenüber dem Kontrapunkt heranzutreten ist, wird in der weiteren Folge durchzuführen sein, welche von der Technik der einstimmigen Linie aus (III. Abschnitt) über die grundlegenden inneren formalen Eigentümlichkeiten der kontrapunktischen Satzanlage (IV. Abschnitt) zur eigentlichen Technik der mehrstimmigen Linienverknüpfung (V. Abschnitt) führt.

Die übliche Kontrapunktlehre beginnt mit dem vokalen Satz, in Analogie mit der historischen Entwicklung, die erst eine Blüte des vokalen Kontrapunkts zeitigte; stellt man hingegen der Kontrapunktlehre den Gesichtspunkt voran, dass mit der Technik der ausgeprägtesten Linienstruktur einzusetzen sei, so ist ein Anfang mit instrumentalem Kontrapunkt das Gegebene; denn im vokalen Satz ist zunächst die melodische Formung in verhältnismässig enge Grenzen verwiesen, durch die Rücksichten auf die geringeren Stimmumfänge und durch die Schwerbeweglichkeit der Singstimme im Vergleich zu den Instrumenten, wie auch in der historischen Entwicklung erst die Durchbildung eines Instrumentalstiles vom 17. Jahrhundert an gegen eine echte Linienpolyphonie hinleitete. Hiezu kommt noch die Erscheinung, dass der Gesang überhaupt stärker gegen eine Einmündung in akkordlich gerundete Schreibweise hinneigt, nicht bloss infolge geringerer Beweglichkeit in den melodischen



Stimmen und der Einschränkung im Zeitmass. Einem vokalen Satz ist bei weitem keine so starke Unabhängigkeit von akkordlichen Erscheinungen zuzumuten wie einer instrumentalen Linienpolyphonie, bei der auch die Vorbilder freier Linienverknüpfung zu suchen sind. Bach selbst setzte nach Spitta (a. a. O., S. 605 ff.) beim Unterricht mit dem instrumentalen Kontrapunkt ein, indem er mit dem Durchstudieren der Inventionen begann. Bach's Klavier- und Orgelwerke, für die Einstimmigkeit auch insbesondere die Werke für Violine und Cello allein, bieten die geeignetsten Studiengrundlagen, während seine vokale Polyphonie bereits einen starken Uebergang gegen akkordlich fundierte Satzanlage zeigt. — Dass auch die übrige methodische Durchführung vollständige Abweichungen und Unabhängigkeit von der üblichen Kontrapunktlehre aufweisen muss, ergibt sich aus der verschiedenen Grundeinstellung; im Einzelnen wird dies noch zu begründen sein.









### **Dritter Abschnitt.**

---

## **Bach's melodischer Stil.**

---

### **Erster Teil: Allgemeine Stilgrundlagen.**

---

#### **Erstes Kapitel.**

### **Gegensätzliche Grundzüge des polyphonen und klassischen Melodiestiles.**

Schon die der alten Polyphonie angehörige melodische Linie an sich beruht als künstlerische Formung auf einer Summe technischer und stilistischer Merkmale, welche tief in den Grundlagen der ganzen Kunstepoche selbst wurzeln. Was man heute allgemein unter Melodie versteht, ist etwas von Bach's Linie so Verschiedenartiges, dass es weder Sinn noch Zweck hat, an eine kontrapunktische Schulung zu schreiten, bevor zu den Elementen des uns in die Ferne gerückten älteren Liniens Stils selbst eine richtige Einstellung im künstlerischen Empfinden gewonnen ist; zumal in einem Unterrichtsgang. Sonst gelangt man in den Studien bestenfalls zu einer äusserlichen Anwendung bestimmter Satzfertigkeiten, statt zu einer Technik, die selbst aus einer künstlerischen Bildungskraft erfließt.

Wie schon in anderen Zusammenhängen wiederholt zu betonen war, liegt auch einem allgemeineren Verständnis für Wesen, Technik und Stil der polyphonen Linie, wie der Polyphonie überhaupt, die einseitige Schulung und Gewöhnung an den klassischen Stil in der Musik hemmend im Wege. Ein enger Ausschnitt aus der Musikentwicklung, der etwa mit Haydn beginnt und bis über die Anfänge der Romantik hinaufreicht, wird, trotz einiger meist äusserlicher, obligater Pflege Bach's und polyphoner Meister, die nicht häufig wirklichem Sinn und Verständnis entspringt, im allgemeinen dem Unterricht zugrunde

gelegt und damit eine Vorstellung von Wesen und Kunst der Melodie eingepflegt, in der zwar heute das Empfinden von Laien und Fachmusikern verwurzelt ist, die jedoch in ihrer Ausschliesslichkeit kaum die klassische Entwicklung selbst deckt. Die von Reger und seinem Wirken ausgehende, durchgreifendere Rückwendung zu Bach ist eine Bewegung, die heute noch charakteristischer Weise gerade in den Schulen ihre schwersten Hemmnisse findet. Im Grossen und Ganzen steht es, soweit der offizielle Lehrbetrieb in Betracht kommt, hierin nur bei Organisten und Orgelschülern etwas besser, da hier das Unterrichtsgebiet von Grund auf die ältere polyphone Kunst umfasst, während man alltäglich und in allen Zweigen des musikalischen Lebens, vom Unterricht des Anfängers bis hinauf in die Konzerte mancher Grössen von klingendem Namen, eine arge Verirrung beobachten kann, wo die Linienkunst Bachs und der alten Polyphoner in Frage kommt. Von allen Entstellungen erfährt sie in der Regel die schlimmste, die ihr widerfahren könnte, nämlich eine Durchsetzung mit Eigentümlichkeiten der uns geläufigeren klassischen und liedmässigen Melodik; das gilt sowohl von technischer Ausführung wie von der Erfassung des künstlerischen Ausdrucksgehalts.

Bei Bach's Melodik liegen völlig andere Verhältnisse des innern und äussern Aufbaues vor. Aus dem verhältnismässig eng begrenzten Vorstellungskreis einer eingewöhnten Stilart muss Ausblick auf weitere melodische Formungsprinzipie gewonnen und vor allem andern mit der Grundanschauung gebrochen werden, den Begriff des Melodischen mit dem zu verketten, was wir in besonderem Sinne des Liedmässigen und sinnfälliger Ebenmässigkeit heute im alltäglichen Sprachgebrauch mit „Melodie“ bezeichnen. Denn hier liegt der Kern aller Verzerrungen und innern Fremdheit gegenüber Bach; von der klassischen Melodik aus ist nicht der Weg zu ihm zurückzufinden.

Hiezu kommt, dass sowohl im praktischen, wie im theoretischen Unterricht das Gebiet der Melodik überhaupt in einer fast unbegreiflichen Weise vernachlässigt wird, was zwar schon von mancher Seite nachdrücklich beklagt wurde, ohne dass aber praktisch durchgreifender Erfolg und Aenderung erzielt worden wäre, wie auch die bisherige Literatur über Melodik eng begrenzt geblieben ist; auch hiefür liegen jedoch die Ursachen in der Hauptsache darin, dass die Untersuchungen über das Wesen der Melodik nach dem Geleise harmonischer Untersuchungen abgedrängt werden, in denen man die wesentlichen theoretischen Grundlagen alles Melodischen allein zu sehen vermag.



Eine eingehende Ausprägung der melodischen Stilgrundlagen der Polyphonie muss daher Ausgang und Einführung zu den technischen Studien bilden, solange vom praktischen Vorunterricht her nicht diejenigen Grundlagen für das polyphone Empfinden voraussetzen sind, von denen überhaupt erst zur eigentlichen Technik im engeren Sinne vorzuschreiten ist. Die Studien der technischen Fertigkeit selbst müssen stets die letzte Ausreifung eines Eindringens in das Gesamtbild des Kunststils darstellen. In aller Melodik und musikalischen Formentwicklung gibt es überhaupt zwischen Technik und Stil keine feste Abgrenzung.

Die folgende Einführung in den Stil der Melodik Bach's geht von einer eingehenden Sonderung ihrer Wesensart gegenüber dem klassischen Melodietypus aus. Liegt hiefür schon ein Anlass in der allgemein zu beobachtenden Verdrängung eines Verständnisses für die älteren melodischen Stilmerkmale durch die klassischen und heutigen Begriffe von der Melodie, so rechtfertigt sich dieses Vorgehen weiter aus der umso helleren Belichtung, die gerade aus scharf umrissener Gegensätzlichkeit auf Bach's tiefe und verborgene Eigenart zu fallen vermag. Wie mit Grundcharakter und künstlerischem Ausdruckswillen eines Zeitalters alle technischen Merkmale einer Kunst auf das engste zusammenhängen, so sind auch nebst den inneren die äusseren Verschiedenheiten zwischen jenen beiden melodischen Gestaltungsprinzipien mit solchen tieferen, allgemeineren Ursachen in Beziehung und Wechselwirkung zu bringen, die das Gesamtgepräge einer Geistesrichtung bestimmen.

#### *Das Wesen der rhythmisch-symmetrischen Melodiestructur.*

Es ist am zweckmässigsten und am leichtesten verständlich, von der zunächst entgegnetretenden, sehr einfachen äusseren Verschiedenheit in Bau und Struktur des polyphonen und des klassischen Melodietypus auszugehen und von ihr zu jenen tieferen Grundlagen zurückzugelangen. Was dem allgemeinen Sprachgebrauch nach meist in zu enger Abgrenzung als „Melodie“ bezeichnet wird, pflegt mit der Vorstellung von liedmässig gebauter und sangbarer Ausdrucksmelodie verknüpft zu sein und unterscheidet sich in einem Ebenmass rhythmischer Schwerpunkte am sinnfälligsten von der frei ausgesponnenen Linienformung Bach's. Diese äusseren Unterschiede im Bau sind in wenigen Zügen zusammenzufassen.

Die mit dem Liedmässigen eng zusammenhängende Melodie der

klassischen Kunstmusik trägt eine bestimmte gleichmässige Gruppierung nach Taktschwerpunkten, die auf der Zweizahl und deren Vielfachen beruht. Stets schliessen sich nämlich zunächst zwei Takte, einerlei, ob in geradem oder ungeradem Rhythmus, zu Gruppen zusammen, die sich nach der Akzentuierung aus dem melodischen Zusammenhang herausheben, z. B.:

Mozart, Sonate für Klavier in C-Dur (K. Nr. 330).

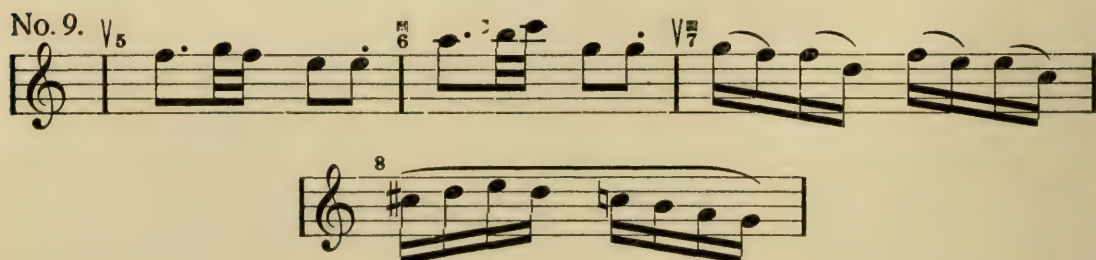
No. 8. *Allegretto*.



Nach Riemann's metrischer Theorie, die auch viele neuere Lehrbücher beherrscht, käme hiebei stets dem ersten von zwei Takten Auftaktbedeutung gegenüber dem zweiten zu, auf dessen Hauptakzent er zustrebe; die beiden Taktanfänge stünden ihrer Betonung nach im Verhältnis von Ansatz und schwerer Akzentauslösung. Auch innerhalb jeder Viertaktgruppe hätte nach Riemann die erste Zweitaktgruppe Auftaktbedeutung gegenüber der zweiten, so dass in deren Hauptwert das Schwergewicht der ganzen Viertaktgruppe liegen würde, u. s. f. in weiteren Proportionen. Die Stichhaltigkeit dieser konsequent durchgeführten Auffassung vom Wesen der Metrik, die auch viele Widerlegungen fand, darf in diesem Zusammenhang unerörtert bleiben.

Es genügt hier zunächst (unbekümmert um die besonderen Fragen der Auftakttheorie), als die allgemeine Grundlage, die für das Weitere in Betracht kommt, die Zerspaltung jeder liedmässigen melodischen Bildung in Zweitaktgruppen festzuhalten, welche aus dem Zusammenhang in rhythmischer Geschlossenheit für sich herauspringen; sie findet sich ebenso in einfachsten Volksliedern wie in der Melodik gereifter klassischer Kunstmusik.

Diese Akzentgruppierung greift aber in der klassisch-liedmässigen Melodik weiter auf grössere Dimensionen: zwei Zweitaktgruppen schliessen sich zu einer Viertaktgruppe, die sich von der nächsten Viertaktgruppe als metrische Einheit sondert. So stehen die in Beispiel Nr. 8 angeführten vier Takte als eine Gesamtgruppe den ihnen folgenden vier Takten gegenüber:





Analog schliessen sich in abermals vergrössertem Masstabe aus je zwei Viertaktgruppen achttaktige Gruppen zusammen. Reihen sich zwei Viertaktgruppen so aneinander, dass sie eine harmonisch und rhythmisch gerundete melodische Formung ergeben, so spricht man von einer achttaktigen Periode. Analog ergeben weiter zwei achttaktige Bildungen, deren zweite als Antwort, Rundung und Abschluss zur ersten verstanden wird, eine 16-taktige Periode; z. B. in Fortsetzung der bisher angeführten acht Takte:



(Hinsichtlich der Terminologie herrscht hier in der Fachliteratur und den Lehrbüchern insoferne noch keine Einheitlichkeit, als der Ausdruck „Periode“ vielfach erst bei 16-taktigen Bildungen, noch nicht bei 8-taktigen gebraucht wird.) Zwei 16-taktige Perioden ergeben die sogenannte „kleine Liedform“; deren doppelte Ausdehnung, also zwei Gruppen von je 32 Takten, wird gewöhnlich als „grosse Liedform“ bezeichnet.

Nähere Ausführung dieser Begriffe, über die man sich in jeder Kompositionslehre oder musikalischen Formenlehre orientieren kann, ist für die vorliegende Untersuchung selbst weniger von Belang. Worauf es vielmehr vor allem ankommt, das ist als der hervortretende, kennzeichnende allgemeine Grundzug dieser Melodiebildung die Erscheinung des Zerfalls der melodischen Linie in Zweitaktgruppen und die ihn bedingende gleichmässige rhythmische Akzentuierung.

Die Periodisierung, d. h. also die Rundung von 8 oder 16 Takten in ebenmässigem Aufbau, beherrscht alle liedmässige Bildung und auch die geschlossenen Melodieformen der Klassiker. Doch ist die Melodik der Klassiker auch da, wo sie nicht zu geschlossenen Bildungen gerundet erscheint, wo z. B. vier- und achttaktige Gruppen fortlaufend aufeinander folgen, ohne sich miteinander zu zusammengehörigen Periodeneinheiten zusammenzuschliessen, stets durch jene grundlegende rhythmische Spaltung in Doppeltakt-Einheiten gekenn-

zeichnet, der melodische Verlauf regelmässig durch Einschnitte von zwei zu zwei Takten gleichartig abgeteilt; nicht nur in den grösseren melodischen Bildungen, sondern auch schon in den einzelnen Themen und Motiven zeigt sich dieses akzentuierende Grundempfinden.

Diese Einschnitte bedingen in erster Linie das Gepräge der klassischen Melodiebildung. Die melodische Formung ersteht hier im Banne eines akzentuierenden, gleichmässig und kraftvoll pulsierenden Grundempfindens und fügt sich in die auf der Zweizahl (und ihren Vielfachen) beruhende Ordnung der Schwerpunkte ein. Der Vergleich mit einer Symmetrie im Sinne räumlicher Anordnung und Uebersichtlichkeit liegt nahe.

(Wo sich bei der klassischen Melodik äusserlich eine Abweichung von der Regelmässigkeit dieses Aufbaues zeigt, ist die Melodie doch fast immer ziemlich leicht und unmittelbar auf sie zurückzuführen, sei es, dass Zusammendrängung, Verkürzung der vollen Gruppenanordnung, Elimination eines Teilstückes vorliegt, oder seien es Dehnungen, Zusätze, „echo-artige“ Wiederholungen ausklingender Teile, u. s. w., welche äusserliche Veränderungen vom Grundbild des zweitaktigen Baues bewirken.)

### *Die ungebundene Bewegungsentwicklung als melodisches Formprinzip der Polyphonie.*

Ein anderer Linienstil, der von solchem durchgreifendem, die melodische Formung tief bestimmendem Ebenmass einer Akzentanordnung gelöst ist, beherrscht die Kunst der vorklassischen Polyphonie und ihre fugierten Hauptformen; deren melodische Züge sind in freier Ausspinnung, unabhängig von periodischer Rundung entwickelt, vor allem auch frei von jener zweitaktigen Schwerpunktsfolge. Ihre Formung ist von keinerlei metrischem Gerüst vorausbestimmt, das über ihren zwei- oder dreiteiligen Taktrhythmus selbst hinausgeht. (Dass auch die Taktrhythmik selbst im Zusammenhang damit einen andern, weniger in Akzentschärfe beruhenden Charakter trägt, wird im Weiteren zu beachten sein.)

Wohl kommen auch periodisierte Bildungen in beträchtlicher Anzahl bei Bach und den vorklassischen Meistern der Polyphonie vor, besonders in denjenigen Kunstformen, die in Anlehnung an Volksmusik und Tanzformen gehalten sind (vor allem daher in den Suiten); doch wäre es gänzlich verfehlt, von der zweitaktigen Akzentuierung und Gruppierung bei der Polyphonie auszugehen,



die keineswegs zur Eigenart des alten Liniestiles zurückführen und ihm ursprünglich fremd sind. Es ist von grundlegender Bedeutung, die periodenartigen Ebenmasse, die sich öfters bei Bach finden, nicht als Kern melodischen Empfindens und Ausgang melodischer Entwicklung einzuschätzen; sie sind äussere formale Rundungen, nicht tiefstes und erstes Formprinzip wie bei der liedmässigen Melodik der Klassiker. Der verhängnisvolle Irrtum der meisten Kompositionslehren und Lehrbücher, welche die Melodik behandeln, besteht darin, dass die auf der Zweizahl von metrischen Akzenten beruhende Bauart der liedmässigen Formung, die den Klassizismus beherrscht, als vorempfundene Grundlage aller Melodik überhaupt zugeschrieben wird und dann auch auf die Melodik Bach's und der vorklassischen Polyphonie, der sie (trotz mancher äusserer Annäherungen) innerlich fremd ist, eine verständnislose, schematische Anwendung findet. Damit werden stilistisch wie technisch gleich schwere Fehler begangen, die besonders pädagogisch irreführen müssen. (Auf jene periodisierten Rundungen bei Bach ist noch zurückzukommen.) An irgendwelche liedartige Symmetrie, an die sich im allgemeinen heute die Vorstellung von allem Melodischen mit Vorliebe knüpft, darf man zunächst gar nicht denken und sich im melodischen Empfinden nicht auf sie einstellen, wenn man an den alten Liniestil herantritt. Eine solche Schematik versperrt den Weg zu Bach.

Die Linienbildung des polyphonen Stils entwickelt sich aus innerer Steigerung der melodischen Spannkraft heraus, an keinerlei System von Akzentschwerpunkten gekettet. Der Begriff künstlerischer Symmetrie im Bau dieser älteren Melodik ist ein viel allgemeinerer. Was bei ihr die Erstreckung der einzelnen Linienphasen bestimmt, ist vielmehr die ursprüngliche bewegende Kraft, die sich in allem Melodischen auswirkt, noch ohne dass eine so stark vorbrechende akzentuierende Rhythmik wie beim Grundempfinden der klassischen Musik den Zug der melodischen Formung in gleichmässige Einschnitte weist; hier waltet ein Gestaltungsprinzip, das über jene gleichmässige Distanzierung der Betonungsschwerpunkte weit hinausgreift.

Man begegnet mitunter der (nicht ganz einwandfreien) Bezeichnung von „freier Rhythmik“ hinsichtlich des älteren Liniestils. Was damit angedeutet werden will und vage erfüllt ist, beruht den wirklichen psychologischen Ursachen nach darin, dass in den Anordnungsverhältnissen der Betonungen selbst nur das Ausbeben

der unterbewussten, zur Erformung drängenden linearen Spannungsenergien liegt. In der Ungebundenheit der Entwicklung über Steigerungen und wieder über Entspannungen, über ganze Reihen von Steigerungen, die selbst eine zusammengeschlossene Entwicklungskette bilden, in den wechselnden Wellungen und Bewegungsauswirkungen einer formenden Kraft, Kurven von freier, mannigfaltigster Ausdehnung, beruht vor allem die eigenartige Gestaltungsenergie der melodischen Linie. Von der ursprünglichen Auswirkungsgewalt der bewegenden melodischen Kräfte ist Bach's Linie durchströmt und belebt. In ihren ungemessenen Erstreckungen, ihrer über alle äusserliche Symmetrie hinwegtragenden Formungskraft birgt sie einen Zug ins Unbegrenzte und Mystische; Phantastik liegt bei der freigestaltenden linearen Entwicklung des polyphonen Stils schon an sich in der vollen Lösung von aller gleichmässigen Gruppierung, schon im Linienprinzip überhaupt, auch noch ohne dass hierbei an im Besonderen bizarre Züge der Melodieformung selbst gedacht zu werden braucht.

Der Grundzug der polyphonen Linie ist das Ungemessene ihrer Ausspinnung. Sie ist die unendlich schmiegsame Erformung der melodischen Energie. Auch die Plastik ihrer Wellungen selbst ist durch die Lösung von der Akzentsymmetrie uneingeschränkteren, grosszügigeren Ausgreifens fähig. Gegenüber der schrankenlosen Gestaltung in der ungebundenen Linienkunst der Polyphonie stellt die zweitaktig gruppierte Melodik, in ihrer linearen Auswirkung durch die gleichmässig folgenden Akzentschläge und Einkerbungen gefesselt, ein enge gehemmtes Formprinzip dar. Die Gestaltung ist an ein rhythmisches Gleichgewichtsempfinden gebunden, welches ständig in kleineren und nach dem Masse fortschreitender Verdopplung wachsenden, ihrer Ausdehnung nach symmetrischen Komplexen Vordersätze und Nachsätze in Rundung und Formbeziehung zu einander bringt. Die Ausspinnung des melodischen Zuges der polyphonen Linienkunst hingegen, die sich aus dem drängenden Spiel der tieferen, ursprünglichsten inneren Spannkraft alles Melodischen zu ihren Formen entwickelt, kennt keine gleichartig gezirkelte Erstreckung ihrer Linienphasen.

Die lebendige Kraft der Bewegung ruft daher auch allein ihre Gliederung in melodische Einzelzüge hervor; nach linearen Bewegungsphasen sondern sich die Abschnitte des Gesamtverlaufs und ergeben sich die Entfernungen der Ruhepunkte und der Betonungs-



schwerpunkte. Es ist falsch, eine bestimmte metrische Gruppenkonstruktion in ihr zu suchen; sie ist überhaupt nicht nach irgendwelcher Abzirkelung der Ausmasse konstruiert, sondern ihr Formprinzip ist Entwicklung aus Bewegungsspannungen.

*Die melodischen Stilgegensätze in verschiedener Intensität der Rhythmusempfindung begründet.*

Die durchgreifende Stilverschiedenheit der klassischen und der polyphonen melodischen Kunst geht aus einer Verschiedenheit und einem Wandel in den Grundlagen des melodischen Gestaltens und Empfindens hervor, der zunächst durch die veränderte Bedeutung und Betonung des rhythmischen Elements in der Musik seine Erklärung findet. Wir hatten im Rhythmus die besondere, einem primitiven Empfinden in der Kunst vornehmlich naheliegende Umgestaltung der Bewegungsenergie zu erkennen, die in der Beziehung der melodisch-kinetischen Empfindungen auf die Bewegungen des menschlichen Körpers selbst, vor allem auf die Schrittbewegungen, ihre Ausdrucksform findet. (Vgl. S. 51 ff.) Dass aber das rhythmische Moment zu jeder Zeit und für alle musikalischen Stilrichtungen die gleiche Bedeutung im musikalischen Empfinden gehabt habe, ist einer der Irrtümer, mit denen zu allernächst aufgeräumt werden muss, wenn man überhaupt tiefer in die verschiedenen musikalischen Stilarten eindringen will. Während der polyphone Stil mehr auf die lineare Formausspannung an sich, die Auswirkung der kinetischen Energie des Melodischen gerichtet ist, bricht im Klassizismus das im Schrittgefühl beruhende rhythmische Empfinden mit solcher Gewalt hervor, dass die Schärfe seiner Akzentbetonungen die ungemessene Auswirkung der melodischen Energie durchschneidet und die konstante Unterbrechung des linearen Bewegungszuges durch regelmässige Einkerbungen bewirkt. Wie der Aufbau der Linie selbst, so wurzelt auch der ganze Charakter der klassischen Melodik in dem zu stärkster Auswirkung gediehenen, lebensvollen Grundgefühl rhythmischer Kraft.

Sind auch diese beiden Elemente des musikalisch-melodischen Empfindens auf keiner Seite völlig ausgeschaltet, die liedmässige Melodie auch von der Kraftempfindung einer linearen Bewegungsenergie, die Linie des älteren Stils auch von einer im musikalischen Grundempfinden stärker oder schwächer vordringenden rhythmischen Kraft durchsetzt, so ist doch ihre Unterscheidung auf die Ursprüng-

lichkeit und das Vorwalten der einen Grundempfindung zu stellen, die ihr Werden bestimmt; es kommt zunächst darauf an, welches Prinzip die Gestaltung der melodischen Linie von Grund auf beherrscht, nicht ob das andere völlig verdrängt ist. Die Kraft eines rhythmischen Empfindens durchsetzt die polyphone Melodie im Laufe der historischen Entwicklung bis zu Bach in stetig steigendem Masse und zunehmender Stärke der Betonungen, aber nicht, wie es nach Bach's Tode bei der Melodik der Kunstmusik mit dem Einbruch neuartiger Stilgrundlagen im Klassizismus der Fall wird, bis zu solcher Intensität, dass die Hingabe an das schritt- und marschartige Betonungsgefühl, Zweitaktigkeit und Akzentsymmetrie, die ganze Melodiebildung in ihre Schranken weist; die Beziehung auf das Körperliche bricht noch nicht formbestimmend durch.

Denn zwischen der Intensität des rhythmischen Empfindens und dem formalen Aufbau nach einer Betonungssymmetrie herrscht ein unmittelbarer Zusammenhang. Je stärker das rhythmische Empfinden in die Melodiebildung eindringt, auf desto weitere metrische Gruppeneinheiten, wie über immer weitere Kreise, wirkt die Kraft der rhythmischen Betonungen über die taktmässige Ordnung an sich (zwei- oder dreiteilige Takteinheit) hinaus, indem durch sie die einzelnen Taktschwerpunkte selbst unter einander wieder in das Verhältnis von stärkerem und schwächerem Schwergewicht gelangen. Das Gleichmass der Schrittbetonungen lässt über den in der Takteinheit liegenden einfachen Wechsel von Leicht und Schwer hinaus die Zweitaktgruppen, viertaktige und weitere Rundungen bis zur Periodisierung entstehen, in einer Einordnung, die sich unbewusst vollzieht. Unseren körperlichen Schrittbewegungen ist die Neigung zur Symmetrie latent, wie auch historisch die Tanzformen die älteste und ursprünglichste Gruppenbildung aufweisen.<sup>1)</sup> Der einfache Takt-rhythmus an sich bedingt noch nicht das Durchgreifen eines die Rhythmus-Schwerpunkte zusammenfassenden Gruppenprinzips, solange er, wie z. B. in der älteren Polyphonie, in gedämpftem Beto-

<sup>1)</sup> Dass wir aber überhaupt den Ausdruck „Symmetrie“, also einen der räumlichen Anschauung entsprechenden Begriff, auf die nicht mit dem Auge überblickbare, sondern zeitliche Aufeinanderfolge von Akzenten anwenden, geht hiebei hauptsächlich auch auf die symmetrische Anordnung von Tanz- und Schrittfiguren, die sich uns unbewusst mit dem Gleichmass von Schrittakzenten verbindet, zurück, mehr und in tiefer bestimmendem Masse als auf das Bild der Notenniederschrift, das unserem Auge symmetrische Abstände der Hauptakzente bietet. E. Meumann (Untersuchungen zur Psychologie und



nungscharakter im musikalischen Grundempfinden zurückgedämmt bleibt, wenn auch im Taktrhythmus schon die Auswirkung zur Gruppensymmetrie latent liegt.<sup>1)</sup>

Daher ist die Taktrhythmik, die sich innerhalb des polyphonen Stils im Lauf von Jahrhunderten zu voll durchgebildeter Ausreifung entwickelt, nicht zu verwechseln mit einem akzentuierenden Grundempfinden der Melodiebildung, das sich bis zur Symmetrie durchsetzt und eine nach gleichmässig geordneten Akzenten bestimmte melodische Struktur gründet. Darin liegt gerade dann, wenn man von dem rhythmisch-akzentuierenden Grundempfinden der klassischen Richtung ausgeht, eine der grössten Schwierigkeiten gegenüber Bach; wir neigen, aus den angeführten Gründen, von vornherein dazu, unsere ganze Einstellung im melodischen Empfinden nach dem symmetrisch akzentuierenden Strukturprinzip ablenken zu lassen. Damit wird Bach's Melodik in ihren Tiefen entstellt; wir dürfen nicht davon ausgehen, in ihr die Erfüllung jenes stereotypen metrischen Aufbaus zu suchen.

Aesthetik des Rhythmus“, 1894) bekämpft, wie vor ihm Ernst Mach („Beiträge zur Psychologie der Sinnesorgane“) und Rob. Zimmermann („Aesthetik der Formwissenschaft“), den Ausdruck „Symmetrie“ in seiner Anwendung auf rhythmische, also unräumliche Erscheinungen. Doch scheint mir der Ausdruck doch mehr zu sein als eine bloss sprachliche Uebertragung aus Gleichmasserscheinungen der Raumkunst; denn es liegt in der Tat eine Symmetrie-Empfindung beim metrischen Gruppensystem vor, die in der Verknüpfung mit der Symmetrie unseres Körpers und seiner Bewegungen ihren Ursprung hat.

<sup>1)</sup> Wie Riemann in seiner Theorie der Rhythmik schon die Entstehung des Takt-Urbildes selbst, des Wechsels von Leicht und Schwer, aus der blossen „Beziehung“ eines Zweiten auf ein Erstes erklärt (vgl. S. 56), so findet sich bei ihm auch die Anregung zu solcher fortschreitender Vergrösserung der Gruppenbildung damit begründet, dass die im Takt-Urbild enthaltene Grunderscheinung sich auf stets grössere Verhältnisse, über weitere Komplexe übertrage. Ein solcher zu grösserer Auswirkung befähigter Impuls, wie er im einfachen Wechsel von Leicht und Schwer liegt, kann jedoch nur in der Empfindung einer Kraft beruhen, die dem rhythmischen Betonungsgefühl zugrundeliegt, nicht in dem blossen Uebertragen der gedächtnismässig festgehaltenen Form vom Takt-Urbild auf stetig vergrösserte Dimensionen; kein intellektueller, ordnender, sondern ein instinktiver Vorgang liegt hier vor. — Indem Riemann der Auswirkung dieser Verhältnisse eine Grenze setzt, spricht er davon, dass sich grössere Formen als die Perioden „nicht mehr rein rhythmisch (metrisch), sondern nach dem charakteristischen Inhalt gliedern“ („Prael. und Studien“, S. 132); eben diese Ausgestaltung nach dem „charakteristischen Inhalt“ ist es, welche bei der polyphonen Melodie schon von der einfachsten Linienphase, vom Motiv an, eintritt.

*Marsch und Tanz als Wurzeln des rhythmisch-symmetrischen Melodieprinzips.*

In der liedmässig-klassischen Liniengestaltung weist das Grundempfinden der Zweitakt-Gruppierung auf den Ursprung der Melodik aus den Rhythmen von Marsch und Tanz, zu welchen eine vielverbreitete, zur Grundlage zahlreicher ästhetischer Werke gewordene Anschauung vom Wesen der Musik die Ursprünge der Tonkunst überhaupt zurückverweist, zweifellos in einer viel zu weit gespannten Verallgemeinerung. Aber die Wurzeln der liedmässigen Melodie mit ihrer gleichmässigen, akzentuierenden Betonung liegen in jenen Elementen von Regung, Schwung und Belebtheit, die der Rhythmus des menschlichen Schrittes selbst enthält, aus dem das gleichmässige Betonen des rhythmischen Symmetrieempfindens hervorwächst; dieses Betonungsgefühl in der liedmässigen Melodik ruht somit in unserer eigenen körperlichen Natur.

So musste das periodisierende Gestaltungsprinzip aus der Kraft dieses pulsierenden rhythmischen Empfindens in einem solchen Melodiestil durchdringen, der in der Anlehnung an das Natürliche, Schlichte und Volksmässige auch seinen künstlerischen Charakter entwickelt, der aus einer naiven Ursprünglichkeit des Singens und Musizierens hervorging und stets seinen Zusammenhang mit ihr, auch in den Erhebungen zu höchstem künstlerischem Ausdruck, wahrte; dies ist bei der klassischen Kunst der Fall. Das volksmässige, unbefangene, einfache Lied, das zu Marschlaune und kraftvollem Tritt ertönt, birgt dieses innere Ebenmass als eigenen Wesenskern in sich. Und aller Kunst, die auf der zweitaktig pulsierenden Melodik beruht, haftet etwas Bodenständiges an; eine Erdschwere, wie sie in unserem Tritt lastet.

Auch innerhalb der historischen Entwicklung der Linienkunst des polyphonen Stiles bis vor den Umsturz der Stilgrundlagen, der den Klassizismus bedingt, ergibt sich in allmählich zunehmender Stärke die Ausreifung des rhythmischen Moments erst zu taktmässiger Melodie überhaupt, und darüber hinaus weiter bis zu einer in kraftvollem Betonen, wenn auch noch nicht zum Grundgefühl der Melodieformung, vordringenden Taktrhythmik, wie sie in der polyphonen Kunst des 18. Jahrhunderts, insbesondere Bach's, entgegentritt, und diese allmähliche Ausreifung beruht in dem wachsenden Eindringen des in körperlichem Bewegungsgefühl wurzelnden rhythmischen Moments in den auf lineare Bewegungsauswirkung gerich-



teten Melodiestil. An sich ist, wie schon an anderer Stelle erwähnt, von allem Anfang an ein gewisses rhythmisches Gefühl, wenn auch im ältesten melodischen Kunststil des Mittelalters, dem gregorianischen Choral, stark zurückgedämmt, aller Melodik latent, noch ehe es in immer merklicheren äusseren Erscheinungen vorzubringen und zu wachsender Bedeutung zu gelangen beginnt. Denn sein Pulsieren liegt in uns und unserer Natur und musste als ein lebendiger Wille auch unter dem melodischen Bewegungszug eines Kunststils gespannt liegen, dessen Grundlagen, seinem Vorbrechen ursprünglich entgegenstrebend, auf die ekstatische Ausdruckskraft absolut melodischer, in ungemessener linearer Entwicklung beruhender Formungsenergie hinzielten.<sup>1)</sup>

### *Historische Vorformen der melodischen Stilgegensätze.*

Mit dem wachsenden Eindringen von Elementen weltlicher Musik, aus Volks- und Tanzliedern, findet das Erstehen des klassischen Kunststiles auch historisch seine Vorbereitung. Ansätze zu liedmässiger Rundung liegen in den ein- und mehrstimmigen Liedvertonungen von frühester Zeit her, auch im Einklang mit der metrischen Einfachheit und sinnfälligen Strophenstruktur der Texte, denen sie sich in schlichter Weise, meist silbenmässig, anschmiegen. Denn auch die Wurzeln des Textrhythmus liegen beim leicht singbaren weltlichen Volkslied im Tanz und Schrittmass. Die deutschen wie die romanischen Tanzlieder und weltlichen Gesänge, die vom XIII. und XIV. Jahrhundert an den Boden zur Vorbereitung eines harmonischen Satzstiles geben, stellen hinsichtlich der Melodiestruktur in einer Annäherung an Lied- und Periodenbau Vorläufer der

<sup>1)</sup> Vergl. P. Griesbacher, „Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre“, Bd. I., S. 102: „Aber das, was zur Mensur mehr als alles drängte, das ist die latente Liedform, die in ihrem rhythmischen Aufbau und ihrer symmetrischen Gliederung im natürlichen Empfinden aller Zeiten schlummert, die schon einen Ambrosius in seinen auf altgriechische Tradition verweisenden Hymnen vorschwebte und denselben nicht bloss einen melodischen Reiz und eine „Süssigkeit“ verlieh, die schon von den Alten tief empfunden wurde, sondern auch eine periodisch-metrische Gliederung von so vollendetem Ebenmass, dass wir in seiner Hymnengestalt das „Lied“ in der Wiege erblicken können. . . . . Ist auch der Rhythmus choralmässig frei, so ist er doch von einer Entschiedenheit, in der der Takt heimlich schlummert. Und dabei ist die (musikalische) Metrik von einer grosszügigen Regelmässigkeit, die den Periodenbau der Liedform mit instinktiver Sicherheit erfasst.“

strengen Liedregelmässigkeit dar, auch wo diese noch nicht in klaren ebenmässigen Einzel-Gruppierungen zu Tage tritt. Sie lassen das Hereinwirken einer melodischen Symmetrie erkennen, die uns selbst und unserer eigenen Natur entspricht und daher überall latent ist, wo unbefangene Hingabe an Natürlichkeit und Volkstümlichkeit in Gesang und Tanzweise vorliegt.<sup>1)</sup>

Allerdings ist die Entwicklung grösserer symmetrischer Proportionen, wie der Perioden, eine Erscheinung, welche auch unabhängig von dem Vorbrechen einer aus kraftvollem rhythmischem Grundgefühl entstehenden zweitaktigen Gruppenbildung zu beobachten ist. Gerade die historische Melodieentwicklung zeigt, dass Periodenbildung nicht bloss von der kleineren Einheit der Zweitaktgruppe ausgeht; sie greift vielmehr, u. z. namentlich im Zusammenhang mit strophischer Textvertonung, schon über Komplexe weiterer Erstreckung, deren einzelne Phasen nicht einmal taktisch gleichartig, geschweige denn gleichartig nach Akzenten zweitaktig gruppiert sein müssen, wie z. B. viele Liedmelodien des 14. bis 16. Jahrhunderts zeigen. Der Prozess, der zur Gruppenstruktur des Melodischen drängt, setzt daher in der Musik von zwei Seiten an, von innen, d. h. von der Taktbetonung als Anfangskraft ausgehend, und andererseits von äusserer Umfassung aus zu gleichmässiger Teilanordnung nach innen wirkend. Ein Widerspruch zur Erklärung der Symmetrieentstehung aus der rhythmischen Takteinheit selbst liegt jedoch in dieser historischen Entwicklung nicht vor, da die strophische Textordnung, die jene breit ausgreifende Periodisierung aufscheinen lässt, selbst in Schritt- und Tanzsymmetrie wurzelt.

Ueberhaupt liegt aber das Wesentliche beim Gegensatz der Melodie von gleichmässiger Betonungsstruktur zur polyphonen Melodie weniger darin, wie weit, d. h. bis zu welchen Proportionen die symmetrische Abrundung, die von der kleinsten Einheit ausgeht, ausgreift, als in der bestimmenden Einwirkung der rhythmischen Betonungen auf die Form selbst; so scheidet schon das Auftreten regelmässiger zweitaktiger Abschnitte die klas-

---

<sup>1)</sup> Vergl. P. Griesbacher, a. a. O., S. 117, (Hinsichtlich der Troubadourmelodien): „Und gab es auch keinen Taktstock, so gab es doch in ältester Zeit etwas, was den Rhythmus so metronomisch genau festlegte, wie dieser; das war die mit polternder Entschiedenheit sich geltend machende Rhythmik des Tanzes, der sich alles zu Diensten machte, was Melodie hiess und in dieser skrupellosen Eklektik sogar das geistliche Lied streifte.“



sische von der rein melodisch sich ausgestaltenden polyphonen Linienentwicklung, auch wenn über diese Zweitaktigkeit hinaus die Abrundung nicht bis zu grösseren Gruppen oder vollends bis zu Perioden ausgreift.

Wie das liedartig-klassische Melodieprinzip auf den Tanz als seine Wurzel, so geht die Linie der Polyphonie historisch auf den Choral zurück, zunächst unmittelbar auf den protestantischen Choral, der vor allem auch seinem künstlerischen Charakter nach die polyphone, insbesondere Bach's Musik durchdringt und intensiv bestimmt; aber das der Volks- und Tanzmusik mit ihrem rhythmischen Grundempfinden gegensätzliche lineare Gestaltungsprinzip selbst geht in seinen allgemeinsten Grundzügen sogar noch weiter bis zur Melodik des gregorianischen Chorals zurück, also in eine Zeit, wo noch längst keine äussere Takteinteilung herrscht und überhaupt von einem Rhythmus im Sinne der taktmässig organisierten Melodie noch keine Rede ist. Denn der gregorianische Choral birgt, wenn auch gegenüber der grosszügigen Entwicklung im späteren Instrumentalstil nur im Keime, die historischen Anfänge eines melodischen Formungsprinzips, welches in frei fortgesponnener Linienbildung beruht, die hier hinsichtlich ihrer Betonungen, wie hinsichtlich ihrer Struktur durch Abhängigkeit vom Sprachmetrum gekennzeichnet ist; die Melodie an sich wahrt ihre Ungebundenheit gegenüber dem Durchbruch eines rhythmischen Grundempfindens, das die Formen in Betonungsanordnung und Gliederung vorausbestimmen würde; mag auch eine latente Rhythmik selbst hier erkennbar sein, die Akzente des Sprachrhythmus allein sind hier massgebend und die Unabhängigkeit der Melodiebildung von einem selbständig in die Formung wirkenden rhythmischen Prinzip findet hier zunächst ihre Ausprägung in der freien Anschmiegung des Melodischen an den Text; in dieser Unabhängigkeit ist aber der Wesenskern der späteren, freigestaltenden Melodiebildung zu erkennen, die auch unabhängig vom Sprachrhythmus, im Instrumentalstil, ihre Ungemessenheit in der Formung gewinnt und auch gegenüber einer rhythmisch bedingten Symmetrie der Melodiebildung durch die Blüte der fugierten Polyphonie hindurch als das tragende Prinzip aufrecht hält, nachdem ein rhythmisches Empfinden bereits längst zu taktmässiger Organisation durchgebrochen. Aber im gregorianischen Choral finden sich sogar auch schon die Anfänge und Vorerscheinungen einer melodischen Gestaltung, in welcher sich der Gesang

vom Textmetrum und der Bindung an das Wort löst, um sich in der Ausdruckskraft des Melodischen an sich zu verlieren: in den sogenannten „Jubilationen“, den freien melismatischen Bildungen von tief ekstatischem, ungehemmtem Ausdruck, die sich am Schluss hymnischer Gesänge auf der letzten Silbe des Textes auf vokaler Unterlage aufbauen.

Für die Entwicklung melodischer Technik sind sie bedeutungsvoll, indem sie einen Uebergang der vom Wort bestimmten Melodik, bei welcher von einem Sprachmetrum zu sprechen ist, in absolute melodische Formung darstellen; in ihnen entweicht der freie Formdrang der Fessel des Textes, wie später in weiterem und tiefergreifendem Mass mit dem Uebergang von vokaler zu instrumentaler Musik.

Zum Formungsprinzip der Melodien des gregorianischen Chorals reicht die den Stil der deutschen Polyphonie und insbesondere Bach's bestimmende melodische Kunst des evangelischen Chorals selbst zurück. Denn die Gesangsweisen der evangelischen Gemeinde waren nicht in völliger Neuerfindung entstanden, sondern zum Ton-schatz der älteren Liturgie griffen Luther und die meisten der Choral-Komponisten, die Gesänge zugleich mit der Ersetzung der lateinischen durch deutsche Texte umformend, ergänzend, durch Abänderungen und Einfügungen in Kraft und Ausdruck neu belebend und dem einfachen musikalischen Verständnis der Gemeinde näher bringend; alles Umgestaltungen, welche die gesunde Schlichtheit im melodischen Tonfall und die Urwüchsigkeit des Ausdrucks und Charakters bedingen. Auch bei den evangelischen Gesangsmelodien steht die metrische Entwicklung im Einklang mit dem Metrum des gesungenen Worts, aus dem textlichen Satzbau gewinnt die formale Struktur der Melodie die Dehnung der einzelnen Phasen und ihre melodischen Ruhepunkte; die Fermaten des Choralgesangs entsprechen Abschnitten in der sprachlichen Diktion; ein aus rhythmischem Grundgefühl bedingtes Strukturprinzip, in Symmetrie oder sonstiger Anordnung der Akzente beruhend, liegt nicht vor.

So ist auch das gelegentliche Vortreten gleichmässiger Rundungen, das häufig genug bei äusserlicher Betrachtung an Periodisierung gemahnen könnte, auf die Anlage des Textes zurückzuführen, dessen Bau in Vers und Strophe auf die Ausdehnung der melodischen Abschnitte zurückwirkt. Aber noch ein weiteres Moment führt beim protestantischen Choral, mehr noch bei der aus ihm



entwickelten melodischen Kunstmusik, zu Erscheinungen, die man oft fälschlich als ein Vorwalten metrisch-periodisierten Grundempfindens missdeutet findet. Der protestantische Choral ist nämlich selbst schon so stark (und von Luther her in bewusster Absicht), mit volkstümlichen Elementen durchsetzt, dass auch in ihm ein (allem Volkstümlichen und primitiv-einfachen Musizieren eigenes) Hinneigen zu liedmässiger Gestaltung mitunter kenntlich wird, wenn auch von einem Durchbruch eines akzentuierenden ebenmässigen Gestaltungsprinzips nach Art einer metrischen Symmetrie keine Rede sein kann. Er bleibt ihr seinem ganzen Wesen nach fremd. Historisch wie stilistisch sind die vielen Versuche verfehlt, seinen Bau nach der Formel liedmässiger Struktur abzukerkeln und hiebei alle die zahllosen, bei weitem überwiegenden Bildungen, die der liedmässigen Anordnung widersprechen, als „Abweichungen“ von der Gruppen- und Periodenbildung, wie von einer Norm und ideellen Grundlage, zu erklären. Denn wo Annäherung an Liedmass und Periodenbildung im protestantischen Choral vorliegt, sind diese nicht als Wurzeln, sondern als ein Gravitieren zu heterogenem Formvorbild weltlicher Gesangsweise, — in der späteren Zeit vermittelt oft das Kirchenlied liedmässige Elemente — als äussere, aber nicht innere formale Erscheinungen zu bewerten. Seine Formung beruht in einem anderen Gestaltungsprinzip; in der ungemessenen Entwicklung des gregorianischen Chorals, aus dem er durch Umbildungen hervorgeht, liegen auch noch die technischen Grundzüge seines melodischen Prinzips.

Aber die Gegenüberstellung dieser beiden historischen Ausgangsformen, vom Volks- und Tanzlied einerseits, wie vom Choral andererseits, genügt weder, um die verschiedenen Melodiestile, die aus ihnen hervorgegangen sind, zu verstehen, noch vermag die ganze weitere historische Entwicklung allein, die von jenen Keimformen ausgeht, die Herausbildung der gegensätzlichen Grundeigentümlichkeiten ins Grosse erkennen zu lassen, die mit der Entfaltung melodischer Kunst besonders seit dem Erstehen und Aufblühen des Instrumentalstiles erfolgt. Durch diesen ist schon aus technischen Gründen, zugleich mit dem Erstehen grösserer Formen überhaupt, grössere und ungehemmtere Auswirkung melodischen Gestaltens ausgelöst, dazu tritt gegenüber aller vokalen Melodik als ein wesentliches Moment noch die Unabhängigkeit des ungemessenen linearen Formungsprinzips auch von dem Sprachmetrum einer Textunter-

lage. Aus dem historisch nachweisbaren Entstehungsprozess allein ist die Gegensätzlichkeit zwischen der klassischen Melodik und dem der älteren Polyphonie angehörigen Linienstil nicht zu verstehen, wenn man sie nicht zu den weit hinter den historischen Grundformen selbst liegenden tieferen Grundbedingungen zurückleitet: der Energieumformung von kinetischer zu rhythmischer Grundkraft der Melodiebildung. In der gesamten Geschichte der Melodik kommt es auf die Bedeutsamkeit an, zu der das hereinspielende rhythmische Empfinden im melodischen Gestalten durchdringt. Die Grundlage einer stilistischen und technischen Betrachtung müssen daher die inneren, psychologischen Entwicklungsbedingungen eines Linienstiles bilden und diese stehen selbst in einem Zusammenhang mit den umfassenderen Voraussetzungen der gesamten Kunst- und Geistesrichtung selbst, denen sie angehören.

---

## **Zweites Kapitel.**

### **Zusammenhang von Melodiestil und Satztechnik.**

#### *Gegensätze hinsichtlich der Intensität des Harmonischen.*

**E**he dieser Zusammenhang selbst zu gewinnen ist, bleibt neben den erwähnten gegensätzlichen technischen Eigentümlichkeiten rhythmischer Natur eine weitere Verschiedenheit ins Auge zu fassen, welche das Ineinandergreifen der Melodiebildung und ihrer harmonischen Grundlagen betrifft. Hier bestehen zunächst scheinbar mehr äusserliche Unterschiede, welche aber die Melodiestile auch ihrem Charakter und ihren Grundlagen nach wesentlich bestimmen. Denn die scharf vorspringende, gleichmässig eintretende rhythmische Akzentuierung der klassischen Melodieformung hängt auf das engste mit der Herausbildung eines stark und sinnfällig hervortretenden akkordlichen Gerüsts zusammen, einer die Melodieabschnitte harmonisch kennzeichnenden, auch in gleichmässigen Abständen angeordneten akkordlichen Unterlage; an den Einschnitten der Zwei-



takt-, Viertakt-, Achttaktgruppen usw. läuft die melodische Formung in Abschluss- und Teilabschlusstöne aus, welche durch ihre Zugehörigkeit zu einer leicht fasslichen und im Musikempfinden vortretenden Akkordunterlage innerhalb der ganzen tonartlichen Entwicklung bestimmt sind; die Gruppenakzente bewirken auf diese Weise zugleich mit den Einkerbungen des Melodieverlaufs selbst auch ein periodisches Einmünden der melodischen Linienentwicklung in solche Teilabschlüsse, an welchen eine besonders deutliche akkordliche Wirkung sich festsetzt, z. B. in dem angeführten Beispiel von Mozart (Nr. 8—10) im 2. und 4. Takt Abschluss auf der Dominante, im 6. Takt auf der Tonika, im 8. auf der Dominante; in der zweiten Achttaktgruppe Dominantabschlüsse mit dem 10. und 12. Takt, Tonika-Akkorde mit dem 14. und dem 16. Takt.

Bei der liedmässigen Melodik gewinnt daher die symmetrische Betonung einen Einfluss auf die Heraushebung der Akkordgrundlagen vor allem dadurch, dass der Wechsel zwischen den wesentlichen Akkordfortschreitungen in gleichmässigen Abständen erwartet wird und eintritt, so dass mit dem Hören der Melodie ihre latente Akkordunterlage viel intensiver mit empfunden wird. Zugleich mit der Spaltung der Linie in Gruppen wächst durch die gleichförmige Akzentanordnung die Stärke der Hinlenkung auf das harmonische Empfinden an den Abschlüssen.

Hiebei ergibt sich in der harmonischen Unterlage, welche der melodischen Entwicklung zugrunde liegt, zusammen mit jenen Einkerbungen des Linienvverlaufs das Eintreten einfacher kadenzartiger Beziehungen zwischen den hier sich herausbildenden Akkordstützpunkten untereinander, infolge der Leichtverständlichkeit und tonalen Rundung liedmässiger Bildungen. Dieser Zusammenhang zwischen der Melodie und einer stark vortretenden harmonischen Kadenzwirkung beherrscht hier die ganze Linientechnik; Ganzschlüsse, Halbschlüsse, einfache Dominant- und Kadenzwirkungen usw. regeln den übersichtlichen Bau der Zwei- und Viertaktgruppen und Perioden. Das gleichmässige Betonungsgefühl bedingt damit eine besonders innige, dem liedmässigen Stil eigentümliche Abhängigkeit der melodischen Zeichnung von einer akkordlichen Substruktion, einerlei, ob diese selbst zum Erklingen gelangt (z. B. als ausgesetzte Akkordbegleitung usw.), oder nur als etwas Latentes, dem Melodischen unterempfunden ist und beim musikalischen Hören durch die leicht erkennbare tonale Beziehung der Töne an

diesen Gruppen- und Teilabschlüssen hervorgerufen wird und sich selbst zur Melodieerfassung ergänzt.

Diese Intensität der harmonischen Unterempfindung im ganzen melodischen Verlauf ist für die liedmässige Melodik ein nicht minder kennzeichnendes Moment als der gleichmässige Abstand im Betonungs- und Akkordwechsel, durch welchen sie mitbedingt ist. Die sinnfälligere Durchsättigung der Melodie mit hereinspielenden harmonischen Elementen gibt der klassischen Melodie ihr Gepräge und farbenhelleren Glanz. Nicht als ob die polyphone Linie harmonisch kraftloser wäre; auch entbehrt sie ebensowenig im Vergleich zur klassischen Melodie einer Klarheit der harmonischen Anlage: aber die liedmässig-klassische Melodie wirft ihre harmonischen Wirkungen vordringlicher, sinnfälliger an die Oberfläche als die polyphone, bei welcher der harmonisch-tonale Verlauf in anderer Weise mit der Bildung und Entwicklung der Gesamtform wie ihrer Teile zusammenhängt; es fehlt nicht nur das Stereotype eines sehr einfachen, zweitaktig hervortretenden akkordlichen Kadenzierens, sondern durch das Entfallen der gleichmässig angeordneten Betonungen und Abschlüsse erfolgt keine so starke Einstellung auf den Eintritt akkordlicher Gerüstpunkte; die latente Harmonik bleibt stärker von den vorherrschenden rein melodischen Wirkungen zurückgedämmt, und auch der Eintritt eines Wechsels in den latenten Harmonien ist durch die Linienentwicklung, nicht durch das Schema einer Akzentsymmetrie bedingt, wie hier überhaupt das Schwergewicht im rein linearen Geschehen liegt. Indem daher auch der ganze tonale Verlauf mehr im melodischen Sinne zu erfassen und in der Ersterhebung geregelt ist, trägt die Linie nicht den Charakter einer unmittelbaren Ersterhebung aus einem in gleichen Abständen kadenzierenden akkordlichen Vorbau und Grundgerüst, sondern die melodische Entwicklung dominiert über die in sie ordnend und vereinheitlichend eingreifende harmonische Unterempfindung. Dadurch gewinnt die Tonartlichkeit der Linie nicht in so ausgeprägtem Masse den Charakter einer blossen melodischen Umspielung eines Akkordgerüsts.

Im tonartlichen Verlauf sind auch die Erstreckungen, zwischen denen der Wechsel der einzelnen latenten Harmonien vor sich geht, von der Auswirkung der linearen Formung abhängig. Bei der ungebundenen Linienformung liegt in viel höherem Masse die Erscheinung linearer Tonartlichkeit vor, als dies die heutige Theorie darzustellen vermag, welche stets im Akkord den Anfang aller Dinge



sieht und daher auch die Kunst der vorklassischen Linienformung auf die Akkorde als primäre Basis verweist, die ihrem harmonisch-tonartlichen Verlauf entsprechen. Das ist, wie schon hinsichtlich der Theorie alles Melodischen erwähnt, analytisch immer bequem durchführbar und scheint bei äusserlicher Betrachtung auf der Hand zu liegen, erklärt aber die inneren Gesetze der Liniengestaltung nicht, bedeutet eine Verzerrung der inneren musikalischen Verhältnisse in der melodischen Linie und ist auch stilistisch verfehlt. Man darf die Erklärung der Bach'schen Melodik nicht damit beginnen, dass man an die Akkordunterlage jedes einzelnen Taktteiles anknüpft und aus ihr die Linienenerstehung ableitet. In der kinetischen Linie bleibt das Melodische, wie gegenüber dem Zwange rhythmischer Grundkraft, so auch gegenüber dem Harmonischen stets primär. Die kinetische Linie trägt die Harmonik in sich, während die akzentmässig gruppierte von harmonischen Stützpunkten getragen wird.

Der liedmässigen Melodik hingegen sind die vertikal-harmonischen Gerüstpunkte viel inniger und im Musikempfinden stärker zugehörig, sie ergänzen sich ständig von selbst als die akkordlichen Stützen, zwischen denen sich die Melodiezeichnung entwickelt; stetige Hinlenkung auf harmonisches Geschehen, und mögen auch nur ganz einfache Kadenzwirkungen vorliegen, gehört zu ihrer Grundeigentümlichkeit. Die Melodik beruht hier daher an sich schon, wie in rhythmisch-akzentuierendem, auch in akkordlichem Grundempfinden, von dem sie nicht zu trennen ist, schon in ihrer Entstehung in fortwährender Anlehnung und Abhängigkeit an ein einfaches, leicht-verständliches, gleichmässiges akkordliches Kadenzieren gebunden, das trotz mannigfacher Kombinationsmöglichkeit in der Folge von Ganz- und Halbschluss und sonstiger Fortschreitungen doch stets etwas Formelhaftes enthält. Die Theorie, welche ein ausschliessliches Wachstum der Melodie aus harmonischen Grundlagen lehrt und den Satz aufstellt, dass alles Melodische genetisch von einer primären akkordlichen Substruktion abhängig sei, ist bei der liedmässigen Melodie mit der ihr innig verwachsenen akkordlichen Kadenzbildung wenigstens unter gewissen Einschränkungen durchführbar; die harmonische Unterlage ist hier in der Tat viel enger mit dem melodischen Formen selbst verquickt, wenn auch die Verkennung einer selbständigen melodischen Formungskraft ein unhaltbares Extrem darstellt. Zu welchen Unzulänglichkeiten jene Theorie führt, wenn

man sie auf das lineare Gestaltungsprinzip der Polyphonie anwenden will, muss sich jedem darstellen, der dahin gelangt ist, sich in die lineare Entwicklungskraft, den souveränen Bewegungszug im Bach'schen Linienprinzip einzufühlen, welcher das Melodische wohl zu einem Ausgleich in harmonisch-tonaler Rundung gelangen lässt, aber von jeder Kettung an ein primäres ursprünglich aufgestelltes Akkordgerüst freizulegen ist.

### *Verschiedenheit im Wechsel des Harmonischen.*

Aber auch abgesehen von der ganzen Durchsättigung in harmonischer Füllkraft ist bei der klassisch-liedmässigen Melodik der Wechsel in der akkordlichen Kadenzierung infolge der engerückten Stellung der metrischen Gerüstpunkte im allgemeinen viel reicher und häufiger. Die polyphone Linie vermag auf viel grössere Strecken in rein melodischen Spannungen durchzudringen, ohne dass ihr latenter harmonischer Gehalt sich annähernd in dem Masse durch Akkordwechsel verändere, wie es dort das Prinzip der Zweitakt-Kadenzierung mit sich bringt. Der Linienverlauf ist tonartlich gleichmässiger. Grosse Dehnungen gehören bei der polyphonen Melodie oft ein und derselben harmonischen Unterlage, weitgesponnene Bildungen oft einem einzigen Wechsel von Tonika und Dominante an. Bach's Linien wenden sich in ihrer Entwicklung oft nur äusserst langsam gegen die Dominante zu, in welche die klassische Linie in der Regel schon mit der ersten Zweitaktgruppe kadenziert. Bach's Themen insbesondere sind in ihrem tonartlichen Verlauf fast durchwegs durch eine einzige Wendung in die Dominante bestimmt, die sie entweder in ihrem Abschluss oder, um in die Tonika zurückzukehren, in ihrem mittleren Teil berühren. Dass im weiteren Sinne jeder einzelne Ton der Linie auf eine bestimmte akkordliche Unterlage bezogen und diese auch im Satz ausgeführt werden kann, versteht sich von selbst; doch kommen für die Linienentwicklung stets grössere Zusammenhänge und daher auch in grösserem Zuge die tonartlichen Fortschreitungen der einzelnen Phasen als geschlossener melodischer Einheiten für sich in Betracht; an diese einzelnen Melodieabschnitte und ihre Akkordunterlagen, nicht an die akkordliche Deutung jedes einzelnen Tones ist in dieser Gegenüberstellung sowohl bei der klassischen, wie bei der polyphonen Melodie gedacht.



*Die Melodiestructur in ihrer Einwirkung auf homophone  
oder polyphone Satzstruktur.*

Der Gegensatz im Charakter des harmonischen in der Melodie und seinem Verhältnis zu dieser erweitert sich aber ins Grosse, wenn man, von der einfachen Melodik selbst zur Mehrstimmigkeit vorausblickend, seine Wirkung auf die Satztechnik ins Auge fasst. Indem die wesentlichste Eigentümlichkeit der liedmässig-klassischen Melodik in der Empfindung für die gleichartig gliedernden Betonungen beruht, muss in diesem Stil auch der mehrstimmige Satz zum gleichzeitigen Eintreten jener Einschnitte in allen Satzstimmen hinführen. Melodiestructur und mehrstimmige Satzstruktur decken sich. Die Stimmen des Satzes streben, den Grundcharakter ihrer akzentuierenden rhythmischen Symmetrie während, nach gleichzeitiger Einmündung in die zweitaktigen Gruppensonderungen; ein Durcheinanderspielen der rhythmischen Akzentschläge in den verschiedenen Stimmen des Satzkomplexes müsste zu einer Verschleierung des regelmässigen zweitaktigen Pulsierens in jeder einzelnen führen. Dadurch ergibt sich als die der klassischen Melodie zugehörige Satztechnik die sogenannte homophone Schreibart, d. h. eine harmonische Satzweise, die in dem Uebergewicht einer Melodiestimme über die andern, mehr begleitenden und harmonisch stützenden Stimmen beruht; einer führenden Melodiestimme (in der Regel der höchsten) ordnen sich die übrigen unter und büssen den Anspruch auf selbständige melodische Entwicklung zu Gunsten einer Stellung als harmonische Satz- und Füllstimmen ein. Die Hauptmelodie beherrscht damit auch rhythmisch die ganze Mehrstimmigkeit, und die zweitaktig geordneten Betonungen des klassischen Stiles, welche schon die Melodiebildung in ihr Gerüst von Einkerbungen weisen, vermögen von der leitenden Melodiestimme aus auch die übrigen Stimmen, die ganze Satzkompaktheit in Blöcke zu sondern, die Töne der untergeordneten Stimmen zu akkordlichem Unterbau der Hauptmelodie zusammenschweisend. Die Schärfe der Akzente, die in der Einstimmigkeit das Prinzip der Gruppierung und Periodisierung hervorruft, ergibt in der Mehrstimmigkeit ein Zusammenschmelzen der Stimmen und eine Verdichtung zu akkordlichen Massen, die das Satzgestemm tragen. Das akzentuierende Melodieprinzip hängt mit der harmonisch-homophonen Schreibweise schon technisch, aus den Wirkungen des Kräftespiels im musikalischen Geschehen, zusammen.

Der harmonisch-homophone Stil ist die Schreibweise, die den Klassizismus (von vereinzelt, dem älteren Stil zustrebenden Versuchen abgesehen), beherrscht; auch da, wo der symphonische Stil bis zu einer stark durchdringenden Belebung der einzelnen Stimmfasern, zu einer durch motivisch-thematische Arbeit „durchbrochenen“ Schreibweise, gelangt, liegt ein Ausgehen vom harmonischen Satz vor, von einer primären Akkordunterlage, in welche die melodisch und thematisch vortretenden Stimmen eingewoben sind; eine solche Schreibweise stellt wohl, vom harmonischen Satz ausgehend, ein Hinstreben zur polyphonen Struktur dar, aber kein eigentlich polyphones Grundempfinden. Dieses geht nach Bach einem ganzen Zeitalter verloren.

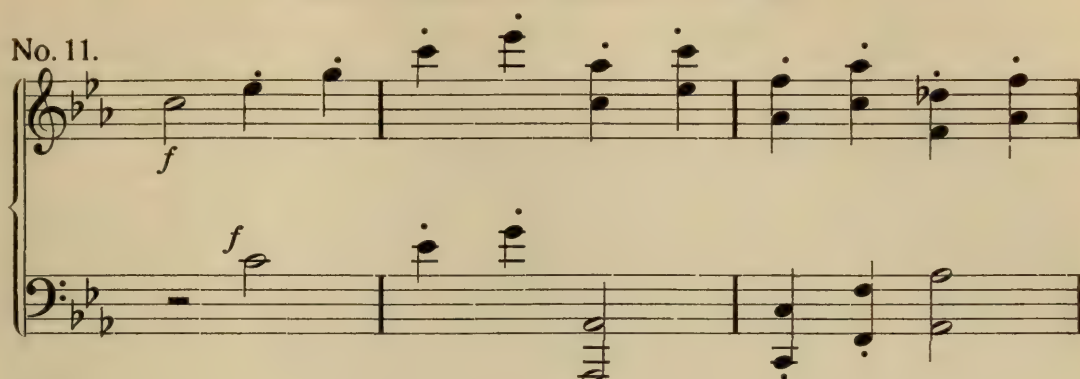
Wie die periodisierte und zweitaktig akzentuierte Form der Linie und die harmonisch-homophone Schreibart schon technisch enge verknüpft sind, ist auch die Polyphonie ihrerseits technisch an die von Akzentsymmetrie freie Melodieentwicklung gebunden; denn ihre Satzgrundlage ist gleichzeitig Linienauswirkung; daher durften sich die melodischen Züge nicht dadurch gegenseitig in ihrer selbständigen Entwicklung behindern, dass ihre Höhepunkte und Einkerbungen zusammenfielen; ein ständiges, wechselndes Ineinanderspielen steigender und entspannender Entwicklung und der Eintritt der melodischen Höhepunkte auf verschiedenen Stellen und Taktzeiten, die Meidung ihres Zusammenfallens, wird vielmehr als eine Hauptforderung der Satzanlage noch zu betonen sein. Im Gegensatz zu den gleichzeitig eintretenden Abschlüssen und Betonungen, wie sie bei der Homophonie vorliegen, setzt sich hier die Entwicklung der Linienplastik zu Unabhängigkeit in den einzelnen Stimmen durch. Ein metrisches Strukturschema wie die Zweitaktigkeit und das Wesen der Polyphonie stehen zu einander in Widerspruch; ihren inneren Satzbedingungen streben die gruppierten und periodisierten Bildungen entgegen, welche mit dem Eintritt des klassischen Stils die mehrstimmige Arbeitsweise nach der Homophonie abdrängen.

Eine zweitaktige Betonungsanordnung, wie sie im Grundgefühl der klassischen Melodik liegt, lässt sich nicht ungezwungen bei gleichzeitigen Stimmen verfolgen, deren metrische Haupt-Akzente zu einander in synkopischem Verhältnis stehen, wie dies auf kurze Strecken, besonders als Durchführungskombination ab und zu der Fall ist, z. B. in verhältnismässig einfacher Weise:



## Mozart, Sonate für Klavier in C-Moll.

No. 11.



Bei solchem Auseinanderfallen der Strukturakzente auf verschiedene Taktzeiten lassen sich immer nur in beschränktem Masse und nur mit gewisser Anspannung der Aufmerksamkeit die der liedmässigen Melodie angehörigen Zweitakt- und Viertaktgruppen der einzelnen Stimmen für sich heraushören und verfolgen. Derlei tritt gelegentlich bei Engführungen dieser Art ein, aber die dauernde Durchführung solcher kreuzweise ineinandergreifender akzentuierter Melodieschwerpunkte würde eine Zersetzung der Zweitaktgruppierung im melodischen Empfinden zur Folge haben, der Charakter einer stark vortretenden Betonungssymmetrie würde für den gesamten Komplex der gleichzeitig verwobenen Linien verloren gehen, oder die Verfolgungsmöglichkeit dieser Betonungen wenigstens eine bedeutende Abschwächung erfahren, womit der Grundcharakter des ganzen Melodiestiles zerstört wäre. Die Zweitaktgruppierung u. s. w. kann naturgemäss nur dann dauernd das Musikempfinden beherrschen, wenn die Einschnitte in allen Stimmen zusammenfallen. Kontrapunktierungen von länger ausgesponnenen, in Akzentsymmetrie aufgebauten Melodien unter einander kommen denn auch in der klassischen Musik, die mehr die gleichzeitige Verarbeitung und Kombination von kleinen melodischen Elementen, Motiven und Motivteilen durchführt, nicht häufig vor und stellen jedenfalls nicht einen eigentlich polyphonen Stil dar, sondern mehr die Anwendung seiner horizontal in Linien verknüpfenden Schreibweise innerhalb sonst anders geariteter Stilgrundlagen. Wo die Klassiker zu kontrapunktischer Verwebung längerer melodischer Bildungen schreiten, beruht doch nichtsdestoweniger ihre Technik im allgemeinen auf einem von Grund auf akkordlich konzipierenden Satzempfinden. Auch wo Beethoven, wie namentlich in Werken seiner letzten Schaffensperiode (Fugen

und Quartetten) zum Durchbruch melodischer Polyphonie hinstrebt, trägt sein Stil den Charakter einer von akkordlicher Basis ausgehenden Mehrstimmigkeit; ihr tiefreichender Unterschied zur vorklassischen Technik springt sofort in die Augen, wenn man sie Bach's Polyphonie gegenüberstellt. Gelegentliche Kontrapunktierungen längerer, metrisch gruppierter und periodisierter melodischer Linien hingegen beruhen meist in einem genau symmetrischen Ineinanderspielen der Melodieeinkerbungen, indem auf jeden Taktanfang abwechselnd die untere und die obere Stimme zu einem Schwerpunkt gelangt.

Zur echten Linienpolyphonie ist daher die von symmetrischer Akzentordnung freie Linienausspinnung, nicht die liedmässige Melodiestruktur bestimmt. Zudem beruht aber die polyphone Kunst an sich in der Forderung einer Melodik von satzbildender Kraft, einer Melodik, die nicht in ihrer Spannungsentwicklung durch ein bestimmtes Anordnungsschema von Akzenten und Akkordwechsel gehemmt und in ihrer linearen Formungsenergie gefesselt bleibt. Die symmetrische Struktur der liedmässigen Melodik und der harmonische Stil des Klassizismus bedingen einander ebenso, wie die ganze polyphone Satzkunst in der tieferen Eigenart ihrer melodischen Züge wurzelt.

---

### Drittes Kapitel.

#### Die gegensätzlichen Melodiestile im Zusammenhang mit den allgemeinsten Kunstgrundlagen.

##### *Polyphonie und Klassizismus.*

Die Eigenart der Melodietypen und die ganze Satztechnik sind aber im Zusammenhang mit dem Gesamtbild, dem Charakter und den tieferen Voraussetzungen der ganzen Kunststile zu verstehen, denen sie angehören. In jedem Kunststil ist das Ausbrechen eines Grundwillens zu spüren, der in der Geistesrichtung und Weltanschauung eines Zeitalters liegt.

Von der Polyphonie hebt sich in allen Erscheinungen die Kunst der Klassiker in helleren Farben ab. Die polyphone Musik, deren Entwicklung mit dem vollen Erwachen des Protestantismus zusammenfällt, die mit ihren Wurzeln jedoch bis ins Mittelalter



zurückreicht, ist eine Kunst, die aus der christlich-abendländischen religiösen Grundanschauung und Abgewandtheit zu überweltlichen Dingen entstanden ist; ihre Formen spiegeln den Willen zum Unendlichen und zur Ausbreitung ins Weite, aus einer Welterfassung hervorgehend, deren Blick über das Diesseitige hinaus gerichtet ist, und welche die Erlösung des Menschen nach der Lösung vom irdischen Leben sucht. Dieser Grundwille klingt allenthalben in ihr Kunstwerk herauf und weist die Entwicklung ihrer Formen ins Ueberragende und Erhabene (ähnlich den Formen der kirchlichen Baukunst), ihre Grundzüge in die Struktur der versonnenen, machtvollen vielstimmigen Linienentwicklungen. Die klassische Kunst schöpft demgegenüber viel unmittelbarer aus einer Empfindungsweise, welche der menschlichen Natur selbst, ihrer Kraft und lebensbejahendem Eigenbewusstsein entspricht, und erblüht aus einer Weltanschauung, die im Gegensatz zur Abkehr an Ewigkeit und Uebersinnliches die Erdfreude und das Irdische betont und auch den Menschen und die menschliche Natur zum Mittelpunkt aller Dinge erhebt und alles Empfinden auf ihn bezieht. Von dem schweren Atem der Polyphonie und der reichen, intensiven inneren Verarbeitung ihrer Satzanlage löst sich im Drang nach lebendigem Singen und Spielen die klassische Musik, in Mitteln, Wirkungen und Ausdruck freier aus dem Vollen schöpfend und aus der Ursprünglichkeit einer naturfrohen, trotzigsten Lebenskraft zu ihrer Grösse reifend.

Elemente eines namentlich in Italien zu reicher Klangfreudigkeit erblühten harmonischen Musikstils, die nach Bach's Tod als herrschende Eigentümlichkeiten auch in die deutsche Kunstmusik hereinfluten, lösen das Erwachen der klassischen Kunst aus. Eine naivere, im Volkstümlichen wurzelnde Ursprünglichkeit und gesättigtere Ausdruckskraft war in der Kunst südlicheren Bodens auf allen Gebieten des vokalen und instrumentalen Satzes durchgebrochen, die Schreibweise eines harmonischen, der Homophonie zustrebenden Satzbildes in reichen Vorformen entwickelnd, welche ausserhalb der Polyphonie auch in der deutschen Musik seit der Wende des 16. Jahrhunderts wachsenden Raum in den Formen der Kunstmusik gewinnen, ursprünglich vom Vokalstil ausgehen und allmählich neben einer Ausbreitung auf dem Gebiet der Kammermusik und der grossen Opernformen als Vorläufer eines neuen symphonischen Stiles Boden gewinnen. Während in der deutschen Kunstmusik bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Polyphonie zur Hochblüte ihrer Entwicklung

gelangt, vollzieht sich auch in allen Zweigen weltlicher Musik die Vorbereitung aller jener Merkmale einer in ihren Wurzeln rhythmisch bedingten melodischen Schreibweise mit einer Neigung zu symmetrischer Akzentuierung, die mit dem Erwachen des Klassizismus zur Reife ausbrechen. Vom Gesang greifen sie erst auf die einfachen Tanzformen der Instrumentalmusik über, um bald in die stilisierten Tanzformen von Symphonie- und Kammermusik der vor-klassischen Zeit überzugehen. Der mächtige Aufschwung weltlicher Instrumentalmusik, neben der instrumentalen Suite besonders auch die grossen Formen der italienischen Opernstile, fördern schon vom 17. Jahrhundert an stark ein Uebergreifen periodisierter und gruppierter Melodiestructur auf verschiedene Zweige der Kunstmusik; Chorlieder und Kammermusik, Arien, Symphonien und Konzertsätze gewinnen in wachsendem Masse eine Umformung, die auf liedmässige Rundung symmetrischen Gleichmasses in der Anordnung ihrer Abschnitte gerichtet ist, zugleich mit dem Charakter einer leichtfasslichen Sangbarkeit. Es beginnt allmählich die „Melodie“ (im späteren, auch uns geläufigeren Sinne) vorzudringen und damit die Tendenz, die Mehrstimmigkeit zur begleitenden harmonischen Setzart zu drängen. Sogar die geistliche Musik vermag sich ihrem Eindringen nicht ganz zu verschliessen, wie das Erstehen des Kirchenliedes schon lange vor Bach zeigt. Die Polyphonie hingegen wahrt ihre Formen und Grundzüge, ihre heterogenen inneren Stileigentümlichkeiten. Eine Musik sinnlicher Klangfülle und das Temperament frisch pulsierender Rhythmen war der tiefen mystischen Grösse und Abkehr des nordischen Empfindens gegenübergetreten, ebenso wie nunmehr in der melodischen Kunst ein heissblütigerer Zug des Formens, ein Zugreifen zu schlichtem, lebensfrohem Singen sich von der versponnenen Linienkunst abhob. Aus jener freier atmenden Kunst eindringende Elemente verschmelzen sich dem Geiste des deutschen Kunstwerks und bedingen nach Bach's Tode, mit dem vollen, polyphone Melodie und Struktur verdrängenden Einbruch der liedartigen Melodie in die instrumentale Kunstmusik, den neuen symphonischen Stil, die Wandlung in Stil und Technik, von welcher der Klassizismus getragen ist, der in den Grundlagen seiner Kunst aus der musikalischen Renaissancebewegung des 16. und 17. Jahrhunderts hervorgeht.



*Die technischen Merkmale als Ausdruck gegensätzlicher  
Grundzüge im gesamten Kunstempfinden.*

*Die mehrstimmige Anlage.*

Freude an der Fülle, Hingabe an das sinnlich Einfache mit seiner unmittelbaren Kraft, an das Lebensfrohe, das unserer Natur entquillt, Wirkungen der Ueppigkeit und taghelle Farben kennzeichnen auch die technischen Elemente, aus denen das klassische Kunstwerk sich erbaut. In allen technischen Erscheinungen ist eine auf den Stil gerichtete Bestimmung zu erblicken. Soweit im Bisherigen von äusserlich vortretenden, technischen Unterschieden der klassisch-liedmässigen Melodie gegenüber dem älteren Linienstil die Rede war, sind sie in ihren beiden Hauptmomenten dahin zusammenzufassen, dass jene auf ein stark vorwaltendes rhythmisches Akzentempfinden gestellt und mit ihrer daraus hervorgehenden symmetrischen Struktur in intensiver Weise mit einem gleichmässig kadenzierenden akkordlichen Grundgerüst verknüpft ist.

Denn das lebensfrohe Empfinden des nach Bach's Zeitalter erwachenden Klassizismus wurzelt überhaupt gerade in Elementen, die sich in sinnlicherer Ausprägung von den Elementen des polyphonen Stiles abheben, und soweit ihre technischen Grundformen hiebei in Betracht kommen, sogar als Merkmale von einer gewissen Sinnfälligkeit der Wirkung bezeichnet werden können; freilich darf dieses allenthalben zutage tretende Moment der Sinnfälligkeit in den Ausdrucksmitteln nicht mit einer im Sinnfälligen stecken bleibenden Gewalt des künstlerischen Ausdrucks selbst verwechselt werden. Nicht an eine Wertung der Kunststile oder ihrer Werke, sondern eine Charakteristik der Stilgrundlagen ist hiebei zu denken. Die Kunst offenbart sich nur in andern Ausdrucksformen. Der Boden, aus dem die klassische Musik zu ihren gigantischen Höhen emporwächst, ist ein von den Grundlagen der Polyphonie verschiedener und das Kunstwerk selbst von einem Grundempfinden aus anderer Atmosphäre durchweht. Der Uebergang zum Klassizismus, der sich nach der Hochblüte der Polyphonie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht, ist durchaus aus einer Annäherung des künstlerischen Ausdrucks und Empfindens an das Kraftgefühl der menschlichen Natur zu verstehen, welche überall in den Mittelpunkt tritt. Die ganze Empfindungsweise der klassischen Richtung trägt diesen Zusammenhang mit Naivität und Ursprünglichkeit als bestimmendes Element in sich und alle Vertiefung, Vergrübelung und Verklärtheit

im klassischen Kunstwerk darf an diesem Charakter ihrer Grundlagen nicht irreführen. Hieraus geht auch die Umformung in den Ausdrucksmitteln hervor, welche die klassische Musik von der polyphonen sondern.

Schon die einfachsten technischen Elemente polyphoner und klassischer Satzanlage weisen diese Gegensätze im Keime auf: dort als das primäre Urgebilde der Struktur die melodische Linie, das dünnste, klangärmste künstlerische Gebilde, das sich in Tönen erformt, und bei dem der Bewegungsausdruck über den Sinnesreiz des Tönens vorherrscht; hier als Grund und Baustein harmonischer Technik der Akkord als sinnlicher Eindruck in sich mit seiner Farbenwirkung und seiner Massivität. Dort der Zug ins Abstrakte, das Streben der Linien zum freiesten Formausdruck, hier die Anklammerung an die Lebensfülle. Der Geist, der ins Unendliche strebt, konnte in der Linienpolyphonie seine Entfaltung im künstlerischen Formen finden, die klassische homophone Kunst, gedrungen in der Schwere ihrer rhythmischen Akzente und in der Schwere ihres Akkordmassivs, will zur Erde herab.

Und in der Klangdurchsättigung des ganzen akkordlich-homophonen Satzes beruht die intensivere Farbenhelle des klassischen Satzstiles mit seiner Freude an Glanz- und Füllwirkungen. Zwar ist gerade Bach, der höchste Meister der Polyphonie, zugleich überragender Meister einer nie wieder erreichten Gedrungenheit der Harmonik auch innerhalb des Satzes seiner kontrapunktischen Werke, aber niemals erscheint in ihnen — und hierhin liegt der Angelpunkt des ganzen Gegensatzes zur harmonischen Schreibweise des Klassizismus — der harmonische Glanz zu Eigenwirkungen vorgedrängt, die herrschend, um ihrer selbst willen und als Hauptgehalt des Geschehens vortreten, um sich das melodische und thematische Geschehen unterzuordnen. Bachs Polyphonie geht in ihrer Satzentfaltung ganz aus dem inneren Leben der gewaltigen Linienverspinnung hervor und ist niemals auf Klangrausch als Ziel und Hauptwirkung gerichtet, ohne dass sie darum in der Pracht ihres harmonischen Gehalts hinter der sonnigen Leuchtkraft des klassischen Kunstwerks zurückstünde: in der Anlage der Schreibweise wie im letzten Ziel ihrer Auswirkung liegt die bestimmende Unterscheidung. Denn das prangende Farbenspiel der Akkorde und des akkordlichen Wechsels wirkt in der harmonischen Schreibweise des Klassizismus an sich als Kern und Inhalt, während es in der melodischen



Polyphonie mehr Einkleidung und Umfärbung des vorwaltenden linearen Verlaufs, wie für die Entwicklung eines Satzes in seiner Gesamtform den tonalen Grundriss darstellt. In ihrer Satzstruktur wahrt die Polyphonie die gedankenschwere Durcharbeitung ihrer ineinander geflochtenen Linienzüge, ohne diese in die kompakte Fülle eines akkordlichen Satzes so weit zusammenschmelzen zu lassen, dass sie in der harmonischen Schreibweise aufgehen. Waren bei der Polyphonie mit ihrer Grundtendenz nach unbegrenzter Auswirkungsmöglichkeit der Linienzüge in technischer Hinsicht die Zusammenklangsrücksichten als Hemmnisse zu kennzeichnen, so zieht die Homophonie die Vertikalerscheinungen mit ihrer kernfesten Klangfülle nunmehr als den Hauptgehalt der Musik heraus. So lag es geradezu im Wesen des Klassizismus, den Linien-Kontrapunkt zu absorbieren. Darum liegt auch da, wo die Klassiker Formtypen der polyphonen Kunst, wie namentlich die instrumentale Fuge, anwenden, mehr ein Einnisten neuen Lebens und neuer Ausdrucksmittel in alte Formen vor, meist etwas Zwitterhaftes (wie z. B. in den Fugen von Beethovens letzten Klaviersonaten).

Das Moment der Sinnfälligkeit kennzeichnet durchaus in starken Wirkungen die homophone Satzanlage; sie trägt solche Merkmale heller zutage tretender Wirkungen nicht bloss in der Kompaktheit des Akkordmassivs und den harmonischen Farbeffekten; in ihr erscheinen auch die melodischen Wirkungen jeweils auf eine herrschende Stimme konzentriert und grell vorleuchtend in sinnlicher Eigenwirkung an die Oberfläche des Satzes getrieben; damit enthält der herausgehobene Zug der Hauptmelodie (meist zugleich auch die der Klangfarbe nach hellste, höchste Satzstimme), den ganzen eigentlichen melodischen Gehalt des Satzes, alle übrigen Stimmen sind im Wesentlichen harmonische Unterlage, färbende und füllende Untertonung, einerlei, ob dieser begleitende Stimmenkomplex in völlig kompakter akkordlicher Formung oder in bewegterer Stimmführung einer gelockertern akkordlichen Schreibweise besteht. Einem solchen Vortreten der einzelnen Linie musste wie in technischer Hinsicht auch dem ganzen Charakter nach ein Melodieprinzip entsprechen, das mit seiner leichter eingänglichen, in akzentmässigem Pulsieren beruhenden Symmetrie-Struktur schon selbst eine sinnfällige Unmittelbarkeit der Wirkung in sich trägt, und andererseits wahrt nun in der Homophonie die Gesamtheit ihrer Stimmen, also nicht bloss die melodische Linie an sich, sondern

die ganze Satzkompaktheit, das Bild der akzentmässigen Gruppierung.

*Die melodische Technik als Ausdruck der gleichen  
Gegensatzrichtungen.*

Wie in den technischen Grundzügen der Mehrstimmigkeit, homophoner und linear-polyphoner Struktur, sind aber auch in den beiden gegensätzlichen Melodiestilen die Symptome einer weit umspannenden Gesamtverschiedenheit in den Stilgrundlagen von Polyphonie und Klassizismus zu erblicken.

Die Schönheiten der polyphonen Melodie liegen tiefer verborgen als im sinnfälligen Ebenmass einer unmittelbar in das Gehör dringenden Wohlgefälligkeit und Leichtverständlichkeit des Baues. Die klassische Melodie liegt uns nicht nur deshalb näher, weil sie vom klassischen Musikempfinden her vertrauter ist, sondern weil sie aus der Hingabe an unser natürliches Fühlen erwächst; um so schwerer fällt es, in ein Gestaltungsprinzip einzudringen, dessen ganzer Kunststil sich von der Betonung sinnlicher Kraft und der frisch pulsierenden Natur fern hält. Neben der klassischen Melodie verblasst die äussere Leuchtkraft der polyphonen Linie; dem Vorbrechen unbefangener Natur, wie sie im Schrittmass der Liedformung liegt, bleibt ihr Kunststil verschlossen und entwickelt ihre schweifende melodische Gestaltung, die vom Bodenständigen wegstrebt. Umso elementarer wirkt sie in dem Spiel ihrer inneren Spannungen. Was psychologisch als Grundregung melodischen Bildens und Hörens überhaupt zu erkennen war, die Energie von Bewegungsempfindungen, reicht hier, wo die Gewalt eines rhythmischen Akzentempfindens noch nicht annähernd in dem Masse zu formbildender Kraft durchbricht, wie später im Klassizismus, bestimmend auch bis in die künstlerischen Grundeigentümlichkeiten der melodischen Linie. Nicht aus der Freude an der lebensvoll vorsprudelnden Kraft des Liedes, am Ebenmass der Linienphasen und an der Gleichförmigkeit des Schwerpunktwechsels belebt sich ihre Erformung; das Gelöstsein von der äusseren Symmetrie ihrer bewegten Züge, das Irren ins Unbegrenzte bestimmt das Wesen der Melodiebildung des polyphonen Stils; Uneingeschränktheit des melodischen Gestaltens und Aufgehen in der Phantastik freiesten Formausdrucks, ein Hinausdrängen ins Grenzenlose. Ungemessenes und eine Unendlichkeit birgt die Melodie auch in ihrer Ausdrucksgewalt,



welche weit über alles Subjektiv-Gefühlsmässige von Lied und „Ausdrucksmelodie“ hinausschwingt.

Den Charakter des Sinnlichen und in der Technik Momente der Sinnfälligkeit enthält auch die liedmässig-klassische Melodie gerade in den Erscheinungen, die mit der Natur der symmetrisch akzentuierten Melodieformung zusammenhängen. Es ist nicht nur die Schlichtheit im Liede, das einem unbefangenen Musizieren unmittelbar Naheliegende und Einfache, was die klassische Musik an ihre Melodik bindet. Noch etwas stärker Bestimmendes spielt hiebei mit; denn gerade ein Hinstreben zur Einfachheit und Leichtverständlichkeit ist auch dem von Elementen kerniger Volkstümlichkeit durchsetzten protestantischen Choral, der historischen Grundlage des melodischen Prinzips in der Polyphonie, in hohem Masse und im vollen Gegensatz zum gregorianischen Choral eigen; hinter die Schlichtheit im Liedmässigen noch zurückgehend haben wir vielmehr geradezu in der Primitivität das eigentliche Moment zu erblicken, das die symmetrische Melodiebildung dem Klassizismus zuwies. Seine Kunst, die sich der liedmässigen Melodieformung bemächtigt, greift in ihren Grundlagen zum Quellen natürlicher Kraft und betont das Ursprüngliche, die Natur des Menschen im künstlerischen Empfinden; sie greift zum Liedmässigen in ihrer Melodik, weil dieses dem naiven Musikempfinden näher liegt, aus einem körperlichen Bewegungsgefühl hervorgeht. Der Künstler des Klassizismus kehrt seine Natur hervor, die religiöse Kunst der vorklassischen Epoche strebte von ihr weg; das gab der Polyphonie einen Grundzug, der nach dem Uebersinnlichen und in unerfassliche Fernen gerichtet ist. In der freien Bewegungsauswirkung und Formungebundenheit ihrer Melodik liegt etwas Vergeistigtes, Abstrakteres. Sie ist auch herber, alle melodische Weichheit und matte Anschmiegun an die Wirkungen akkordlichen Spiels sind ihr fremd.

Der Klassizismus hingegen ist eine trunkene Kunst; in ihr pocht das tanzende Gleichmass des menschlichen Schritts, der in ihrer ganzen Melodik nachhallt. Die Vollkraft betonter Erdfreude will auch in den Formen ihrer Linienkunst austoben. Im Gegensatz zu den konstanten Spannungsentwicklungen der polyphonen Linie sucht sie stetige Beruhigung in Schönheit, ein fortwährendes gleichmässiges Absetzen in Ruhepunkten. Der klassische Mensch bezieht auch die melodische Bewegung auf den eigenen Schritt und die Symmetrie des Tanzes; Grundgefühl seines Singens wird die urwüchsige

Betonungsschwere des Rhythmus, und sein Formempfinden strebt dem Ebenmass zu; Freude am Sinnlich-Schönen liegt in der symmetrischen Gruppierung der Melodik und satte Farben in ihren voll aufquellenden akkordlich-klanglichen Wirkungen. Ihre Erfassung folgt dem in unserer eigenen Natur liegenden Instinkt zur Symmetrie in den Betonungen; der Klassizismus sucht diese Natur in den Grundlagen, aus denen sein Kunstwerk erwächst<sup>1)</sup>. Hinreissender melodischer Schwung ist bei der klassischen Melodie stets zu einem wesentlichen Teil in rhythmischem Schwung begründet, dem etwas körperlich Bewegtes anhaftet. Es ist bezeichnend, dass man auf eine rhythmisch erhitze Musik oft den vulgären Ausdruck „rassig“ anwendet, aus einem richtigen und scharf treffenden Gefühl für die Wurzeln solcher Kunst. Der mitreissende Ueberschwang in den vielen belebenden und aufpeitschenden Melodien rührt hier von der Unmittelbarkeit eines körperlichen Bewegungsgefühls. (Man denke z. B. an die beschwingte Marschbewegung triumphalischer Melodien, den latenten Tanzcharakter hymnischer, sogar religiöser Melodien, an Rhythmen wie die des „Walkürenritts“ usw.)

Die im polyphonen Melodieprinzip liegende Formung nach absoluter linearer Bewegungsauswirkung strebt der Klassizismus näher zu primitiver Fasslichkeit herabzuziehen; seine melodische Kunst atmet Lebensfreude. Die Urwüchsigkeit einer stämmigen, von Marschrhythmik und symmetrischen Rundungen beherrschten Melodik durchbrach, machtvoll aus dem Grunde primitiven Empfindens herauftönend, nach der höchsten Entwicklungsepoche polyphoner Satzkunst mit dem Erstehen des neuen Stils die Ungebundenheit der älteren Linie, die dem Schwergewicht der rhythmisch-symmetrischen Betonung nicht nachgab und ihr in frei bewegter Erfassung entschwabte. Die weittragende Schwungkraft ihrer grossen, freien melodischen Entfaltung sucht nunmehr das Gewicht des Akzents, von dem sie sich bis dahin ungebunden hielt, statt freien Schwebens ein fortwährendes Abstossen vom Erdboden. Dem Empfinden rhythmischer Grundkraft hingegeben erlahmt die Spannungsenergie ihrer ins Ungemessene drängenden Bewegung und weicht einem

---

<sup>1)</sup> Wilhelm Worringer („Formprobleme der Gotik“, 1911, S. 24) spricht von der „glücklichen Verquickung sinnlichen Empfindens mit geistigen Erkenntnissen, die bei dem klassischen Menschen gleichzeitig zu einer Versinnlichung, resp. Vermenschlichung wie zu einer Rationalisierung des Weltbildes geführt hatte.“



leichtgefälligeren Spiel gerundeter Linienstruktur und ein jungfrischer Atem neuer, erdfröher Kunst streicht durch den tanzbewegten Zug einer im Ebenmass der Betonungen pulsierenden Melodik. So erscheint auch historisch mit der ersten Epoche des klassischen Stils (bei Haydn, Mozart und verwandten Meistern) in nächster zeitlicher Nachbarschaft zum weltfernen Geiste von Bach's Melodieausspinnung, der Kontrast eines naiven, oft genug das Kindliche streifenden Zuges, den die frische, einfache Naturkraft ihrer Melodik aufweist. Aus diesen frühlingshaften Anfängen heraus vollzieht sich die neue grosse Entwicklung der liedmässigen Melodie bis zur Verinnerlichung Beethoven'scher Ausdrucksmacht.<sup>1)</sup>

Die nachklassische Romantik mit ihrem Zug ins Grenzenlose und Uebersinnliche gelangt wieder zu einer Durchbrechung der klassischen Melodieform; im Musikdrama Wagner's erstet aus dem ungehemmten Drängen nach freiem Ausdruck der Sprachvertonung die „unendliche Melodie“. Was Wagner mit diesem Wort bezeichnete, ist die unbegrenzte Anpassungsfähigkeit ihrer Formung und Rhythmik; wie Bach's Linie unterscheidet sich Wagner's „unendliche“ Melodie technisch durch das Fehlen der regelmässigen Enden und Einschnitte von der klassischen Melodiebildung. Aus der Sprachdeklamation geht sie in die instrumentale Melodie des Orchesters über. Gegenüber der polyphonen Linie ist bei Wagner's „unendlicher Melodie“ der Entwicklungsprozess ein umgekehrter; sie geht aus der klassischen Melodiebildung hervor. Diese Entwicklung ist in Wagner's Musikdramen zu beobachten; der Wille zur Ueberwindung der klassischen Gruppierungstechnik zeigt sich trotz der Anknüpfung an die freie Technik des Sprachrezitativs in seinen früheren Werken oft ziemlich deutlich darin, dass die Einmündung in Abschnitte und kadenzartige Abschlüsse nur durch harmonische Trugschlüsse unterbunden ist oder noch hinter der melodischen Aus-

<sup>1)</sup> Analoge Erscheinungen der im Klassizismus vorgekehrten Geistesrichtung lassen sich in allen Ausdrucksmitteln und stilistischen Eigentümlichkeiten der Musik verfolgen; auf Parallelen hinsichtlich der Instrumentation, der klassischen Formtypen mit ihren scharfen Gegensatzwirkungen u. a. Merkmale sei nur beiläufig verwiesen. Ich beschränke mich im vorliegenden Zusammenhang darauf, eine kurze, allgemeine Andeutung der Stilgrundlagen nur soweit hereinzuziehen, als sie in den Eigentümlichkeiten der melodischen Kunst hervortreten. — Bezüglich analoger Erscheinungen in der Architektur und bildenden Kunst (insbesondere auch in der ornamentalen Linie) vgl. namentlich Wilhelm Worringer, „Abstraktion und Einfühlung“ 1908, 3. Aufl. 1911, und „Formprobleme der Gotik“ 1911, 3. Aufl. 1912.

spinnung selbst eine die Ruhepunkte überwindende Verkettung von einzelnen Abschnitten latent erkennbar ist. Man merkt das Hereinwirken der klassischen Gruppierung, die sich immer wieder gewaltsam bemerkbar macht, bei Wagner lange, ehe er bis zur freien, unendlichen Ausspinnungstechnik der „Tristan“-Melodik gelangt. Innerlich freilich ist diese unendliche Melodie, welche in ihrer Entwicklung durch den Klassizismus hindurchgegangen, mit ihrer persönlich-leidenschaftlichen Ausdruckskunst von Bach's Linie ganz verschieden geartet. Müsste aber dem Ausdruck „unendliche Melodie“ selbst nicht seine besondere Bedeutung im Hinblick auf Wagner's Musikdrama gewahrt werden, so wäre für Bach's polyphone Linie keine treffendere Bezeichnung denkbar.

### *Die Verschiedenheit im künstlerischen Ausdruck der Melodik.*

Form und Charakteristik, die der künstlerische Ausdruckswille findet, jede ästhetische Erscheinung in einem Kunstgebiet, führt zu psychologischen Voraussetzungen in uns zurück. Auch die bewusste künstlerische Formung wurzelt im Unbewussten. Die psychischen Energien, welche tief unterhalb der klanglichen Erscheinungen und Gesetzmässigkeiten in der Musik als lebendige Strömungen und Urgestaltung des Melodischen in uns selbst wirken, bestimmen über die Erstehung der melodischen Bildungen selbst und ihre technischen Grundkräfte hinaus auch den Ausdruckswillen linearer Gestaltungen und melodischer Stilprinzipie. In den unterbewussten erregenden Kräften sind auch die ästhetischen Grundlagen der polyphonen Linienkunst bedingt. Darum muss von Grund auf die melodische Formung als ein Geschehen in uns erfasst sein, ehe die stilistischen Eigentümlichkeiten eines bestimmten, in der Musikgeschichte zu höchster Bedeutung gelangten Melodieprinzips in ihrem eigentlichen Ausdrucksgehalt zutage treten können.

Die klassische Melodie findet ihre Begrenztheit in uns, wie die polyphone Linienbildung ins Ungemessene drängt. Wie hinsichtlich ihrer technischen und formalen Grundbedingungen, so erscheint die klassische Melodie auch in ihrem künstlerischen Ausdruck aus der Weltanschauung bestimmt, die im Menschen den Mittelpunkt aller Dinge sieht und anstelle des vorklassischen Sehns nach dem Unwirklichen das Diesseitige in den Vordergrund ihres Inhalts rückt. Das bedingt das Hervorkehren des Persönlichen in der ganzen Kunst der liedmässigen Melodie, den Subjektivismus. Sie betont in



ihrem Ausdruck immer das Menschliche und Persönliche in seinen Leidenschaften und Stimmungen, ihre künstlerische Erregung wallt aus ursprünglichem Temperament und ihre Sprache quillt aus dem Gemüt.

Wie daher die polyphone Linie einen mystischen Zug ins Weite, so birgt die klassische Melodik eine Innigkeit des Empfindens, die in ihr nach Ausdruck ringt. Mit dem Charakter des Liedmässigen hängt alle melodische Sprache der klassischen Kunst zusammen, unmittelbar wie auch in fernerer Verbindung. Immer ist der melodische Ausdruck (ohne dass damit etwa nur an Vokalmusik zu denken wäre), ein „Singen“, „sprechende“ Empfindung einer Subjektivität, ob in Freude oder Klage, auch da, wo sich der Ausdruck weit über die Gefälligkeit des einfachen Liedcharakters hinaus bis in die Weihe und Tiefe der melodischen Sprache Mozart'scher Adagiothemen und Beethovenscher Themengestaltungen verliert; aus der einfachen gemütvollen Schlichtheit des Liedes entspringend, entwickelt sich der melodische Ausdruck des Klassizismus bis zur Ekstase. Aber immer ist es ein „Pathos“, das im künstlerischen Ausdruck der Melodie liegt, die tief aus der menschlichen Natur heraus erformt ist.

Auch in diesem Sinne einer Melodik des Gefühlsmäßigen kennzeichnet sich die klassische Musik als eine vom Sinnlichen ausgehende Kunst. Auch ist es im klassischen Kunstwerk der subjektive Ausdruck, Leidenschaft und Stimmung, das Persönliche, was am unmittelbarsten, und mit einer gewissen Auffälligkeit sich charakterisierend, schon an der Oberfläche des Eindrucks entgegentritt; beim klassischen Künstler sind es stets zuerst charakteristische Züge der Persönlichkeit, die sich aus dem Werke herausheben, dahinter erst die allgemeineren Grundzüge vom Geist ihrer Epoche und ihres Stils. Die ältere Kunst der Polyphonie musste das Vordrängen alles persönlichen Ausdrucks als Profanierung empfinden. Die künstlerische Sprache des klassischen Menschen ist unbefangener, Stimmung und Leidenschaft wird von ihm zum Problem erhoben. Auch das liegt in den Grundzügen der Geistesrichtung. Der ausgeglichenen, über das Weltliche hinausstrebenden Klarheit Bach'scher Polyphonie tritt Beethovens himmelstürmender Wille, die Gewalt eines elementaren, hinreissenden Temperaments gegenüber. Es entstehen Werke, denen ihr Schöpfer die Namen „Pathétique“ und „Appassionata“ voranstellt. Die Sprache des klassischen Künstlers ist stets ein „Bekenntnis“.

Der Mensch im Kunstwerk tritt aus allen Fesseln. Alle Ausdrucksmittel der Tonsprache werden ungebändigtem subjektivem Ausdruckswillen in stetig gesteigerter Subtilität und Fähigkeit der Anschmiegung an die letzten feinsten Regungen der innern Sprache des Schaffenden dienstbar. So wurde die klassische Kunstrichtung der Boden, aus dem sich in unabgrenzbarem Uebergang der gesteigerte Subjektivismus entwickeln konnte, der nach ihm in der musikalischen Romantik herrscht, wie diese überhaupt auch in ihrer musikalischen Technik sich aus den Elementen der klassischen Periode steigert und fortsetzt, die Helle und durchsättigte Kraft des homophonen Satzes zu noch grellerem Spiel mit üppigen klanglichen Wirkungen und bedeutend gesteigertem, schillerndem Modulationsreichtum weiter entwickelnd. Wie in jeder Höhepunkterscheinung, so sind auch im gereiften Subjektivismus der klassischen Kunst Keime eines Verfalls latent, indem sich späterhin, in der dekadenteren Richtung einer schwächlichen Gefühls-Romantik der persönliche Ausdruck zur Uebertriebenheit potenziert und im Kunstwerk vordrängt.

In Bach's Kunstwerk wie überhaupt in der polyphonen Kunst ist alles, was das Persönliche des Schaffenden berührt, stets viel weiter zurückgedämmt. Die ganze Kunst trägt hier ihr Gesicht mehr nach innen gekehrt, alles, was einem „Gefühlsausdruck“ nahe käme, ist verhaltener und tiefer im Urgrund des Kunstwerks verborgen, ohne dass darum die Gewalt der Persönlichkeit bei ihren Meistern geringer wäre. Auch in höchster Leidenschaft und Intensität drängt sich der Empfindungsausdruck über die grosse Weihe des erhabenen Stiles nicht hervor. In den Werken offenbart sich stets mehr die Grösse einer ganzen Weltanschauung als das subjektive Empfinden des Künstlers<sup>1)</sup>. Sie ist von Grund auf, auch in ihren weltlichen Kompositionsformen, eine religiöse Kunst, die aus dem Erleben des Unendlichen erfließt und ins Unendliche ausklingt. Der künstlerische Ausdruckswille senkt sich weniger zum Menschen in seine Tiefe hinab<sup>2)</sup>. Darum ist sie auch einsamer; zu weltfremder Ruhe ausgeglichen, scheut sie laute Wirkungen des Persönlichen.

<sup>1)</sup> Alb. Schweitzer „J. S. Bach“, S. 1: „Die Kunst des objektiven Künstlers ist nicht unpersönlich, sondern überpersönlich.... Nicht er lebt, sondern der Geist der Zeit lebt in ihm.“

<sup>2)</sup> Der Ausdrucksmelodik steht auch die vorklassische Kunst näher, wo sie sich der rezitativmässigen Vertonungsweise bemächtigt, die seit dem 17. Jahrhundert, von Italien her auch in die deutsche Musik eindringt. Im Rezi-



Aus diesem Grunde passt auch auf Bachs Melodik und seine Musik überhaupt wenig das Wort „Stimmung“, in welchem dem Sprachgebrauch nach immer der Beiklang von etwas Subjektivischem mitschwingt. Ausdrucksgehalt und künstlerischer Grundzug seines Schaffens sind umfassender, als dass sie in der Charakterisierung einer Gefühlsstimmung angedeutet werden könnten. Darum wird auch jemand, der gewohnt ist, im Herantreten an ein musikalisches Kunstwerk in erster Linie Kontakt mit dem subjektiven Gefühlsausdruck der Melodik zu suchen, Bach meist ratlos gegenüber stehen und zum grossen Teil trockenes Formenspiel erblicken, auch bei begabten Musikern eine häufiger vorkommende, als eingestandene Erscheinung. Die übliche Auffassung neigt dazu, in der Melodik zu sehr das Sinnfällige, das „was leicht ins Ohr geht“ und in rhythmischem Zuge leicht mitreisst, die sinnlichen Schönheitswirkungen, zu suchen und belichtet damit Bach's Kunst von einer ganz falschen Seite<sup>1)</sup>.

ativ und „monodischen“ Stil bereiten sich, wie überhaupt in den Elementen der musikalischen Renaissancebewegung, die vornehmlich von der Oper her in die übrigen Gebiete der Kunstmusik einfliessen, die Grundlagen des Klassizismus vor. Das Rezitativ selbst dringt in die eigentlichen polyphonen, die fugierten Formen nicht ein. In freieren Instrumentalformen, wie Toccaten und Fantasien, durchbrechen mitunter auch bei Bach rezitativartige Bildungen die polyphone Setzweise. Andererseits wahrt die rezitativmässige Vertonung in der klassischen Zeit ihre Unabhängigkeit von der Akzentsymmetrie.

<sup>1)</sup> In der Darstellung der Bach'schen Linie hat ein unglaublich stillloser Unfug mit einer falschen Hervorkehrung von subjektivem Gefühlsausdruck platzgegriffen. Mit einer richtigen stilreinen Wiedergabe Bachs ist es allerdings bei einem heutigen Konzertpublikum schwerer, Beifall zu holen, als mit gewissen dankbaren Entstellungen. In Bach's Polyphonie liegt innere Grösse, niemals affektierte Gefühlsweichlichkeit. Zu den schlimmsten Auswüchsen gehört auch eine rezitativmässige Interpretierung der melodischen Linien Bachs. Im musiktheoretischen Unterricht selbst tragen die abgeschmackten und höchst oberflächlichen Anweisungen der meisten Kontrapunkt-Lehrbücher über eine „Gefälligkeit“ der melodischen Zeichnung, die in den kontrapunktischen Uebungen anzustreben sei, das ihrige zur Stilverkennung der polyphonen Melodik bei. (Eine Abirrung von Bach's Kunst und ihre Verzerrung zu subjektivistisch-gefühlsmässiger Ausdrucksmusik kann man aber einem Publikum und dilettierenden Musikern nicht verargen, wenn z. B. allenthalben (sogar an Schulen) ein so frivoles und zugleich höchst lächerliches Machwerk sich wärmster Pflege erfreut, wie die sehr berühmte, über Bach's C-Dur-Präludium (Wohlt. Kl. I.) entworfene „Méditation“ („Ave Maria“) von Gounod, eine sentimentale Schmachtmelodie, die das akkordlich gehaltene Präludium Bach's zur Begleitung herabdrückt, um sich über ihm in einer vollständigen Verkennung des abgeklärten Werkes und seines Stils aufdringlich breitzumachen.)

### Viertes Kapitel.

#### Zur Rhythmik der Bach'schen Linie.

##### *Höhepunkte der Linienentwicklung in ihrem Verhältnis zur Rhythmik.*

Aus den angeführten Gegensätzen in den Grundlagen des melodischen Gestaltens ergeben sich noch weitere Eigentümlichkeiten der polyphonen Melodik, welche zunächst den Rhythmus in den Linien betreffen. Bach's Linie ist nicht nur von der Symmetrie der Akzente in ihrer Struktur frei, sondern neben Unterschieden in der Anordnung ist ihren Akzenten selbst eine andere Betonungsart eigen, als in der klassischen Melodie den Schwerpunkten der „guten Takteile“. Hier liegen subtile, aber für die Stilverschiedenheit von klassischer und vorklassischer Melodie bedeutungsvolle Unterschiede im Rhythmus-Gefühl vor, die sich zunächst überhaupt daraus ergeben, dass in der ungebundenen Linienformung viel stärker als der Rhythmus die melodische Bewegungsenergie als Grunderregung zur Auswirkung gelangt, ferner aber auch aus einer Verschärfung des rhythmischen Schwere- und Akzentuierungsempfindens an sich, die in der Entwicklung nach Bach mit dem Eindringen der Akzentsymmetrie Hand in Hand ging.

Beiden Melodieprinzipien ist das Taktbild, das Metrum einer zwei- oder dreiteiligen Taktart gemeinsam; dass die Betonung im Taktrhythmus und die Entwicklung einer symmetrischen Struktur zwei Erscheinungen sind, die enge mit einander zusammenhängen, wurde bereits dargelegt (vgl. S. 156); wo aber die Melodiestructur einmal in das Gerüst zweitaktiger Gruppierung eingefügt erscheint, ist damit auch das musikalische Hören in ganz anderer Weise als bei der polyphonen Melodie auf das Spüren und Verfolgen der Akzentuierung überhaupt gerichtet. So treten nicht nur diejenigen Betonungen, welche jedem zweiten und vierten Taktschwerpunkt angehören, stärker und deutlicher heraus, sondern beim klassischen Melodiestil gewinnt auch im einzelnen Takt die Heraushebung eines „guten Takteiles“ gegenüber den schwächeren eine einschneidendere Betonung.

Freilich ist aus diesem Wechsel des Betonungscharakters nicht auf eine Loslösung der Bach'schen Melodik von taktmässiger Strenge zu schliessen. Aber wir verknüpfen heute mit dem Begriff des



rhythmischen Gefühls eine viel ausgeprägtere Schärfe schon der Taktakzente an sich, als sie dem polyphonen Linienstil angemessen ist. Die Linie der Polyphonie birgt eine tiefe Kraft des melodischen Schwunges in sich, welche, ebenso wie sie über ein formbestimmendes Durchdringen der symmetrisch geordneten Akzente hinüberträgt, auch die guten Taktteile nicht bis zur einschneidenden Kraft solcher Schwerpunkte vortreten lässt wie im klassischen Prinzip.

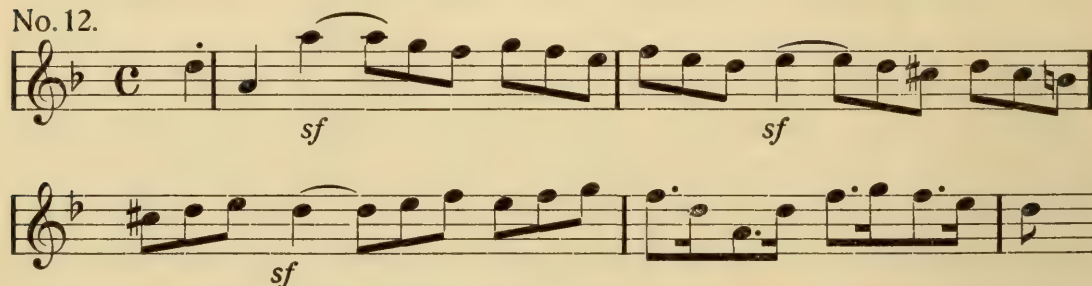
Die wechselnde Intensität der Taktbetonungen kann daher auch nicht die eigentliche Belebung und inneren Steigerungsverhältnisse der Linie des polyphonen Stils darstellen. Bei der klassischen Melodie geht der Impuls, der vorwärtstreibende Schwung, von den rhythmischen Akzenten aus, bei der älteren Melodik von der linearen Energieempfindung des Kinetischen. Bei ihr ist die ganze Plastik der Formung Ausdruck innerer Spannungen und auch die Betonungsverhältnisse selbst mit allen ihren Schwankungen ergeben sich aus den Steigerungen und Auslösungen der Anspannung melodischer Bewegungskraft. Das Pulsieren des Rhythmus ist hier mehr ein Unterempfinden, während es bei der liedmässigen Melodie Grundempfindung ist, und das Gerüst der Taktstriche gewinnt auch für die Betonung der Melodie keine so einschneidende Bedeutung wie im liedmässigen Stil. Die Einfügung in das Taktmass schafft bei der ungebundenen melodischen Formung nur eine gewisse Greifbarkeit im Schrankenlosen der linienbildenden Kraft.

Daraus, dass die Kraft der Linien bei Bach nicht so sehr in rhythmischer, als in melodischer Belebtheit, der ständig von Neuem sich entwickelnden Bewegungskraft, beruht, erklärt sich, dass auch eine in sehr ruhigen, langsamen rhythmischen Werten gehaltene Linie eine grosse innere Spannkraft enthalten kann, und ebenso, dass oft sehr lang gesponnene melodische Bildungen in völlig gleichmässigen rhythmischen Bewegungsmassen verlaufen, ohne zu ermüden, und trotz dieser äusseren Bewegungs-Einförmigkeit in reichem Wechsel zunehmender und abnehmender innerer Belebungskraft.

So liegt die eigentliche Rhythmik der Bach'schen Linie weniger in ihren Taktverhältnissen, sondern in ihrer Plastik selbst latent. Die Höhepunkte, die auch die stärkste dynamische Betonung verlangen, decken sich in ihr mit den Höhepunkten der Steigerung in der linearen Bewegungsentwicklung. Ihrem Stil entspricht das Empfinden für einen eigentümlichen Rhythmus, der nur der Niederschlag der immanenten Kräfteverhältnisse ist. Daher kommt es, dass bei einer Wiedergabe in

einer stilistisch richtigen Darstellung, die streng mit den linearen Steigerungen mitgeht, die Akzentuierungen keineswegs immer mit der Stellung von Haupttaktteilen zusammenfallen, es ergeben sich oft genug Höhepunkte, welche erst nach diesem, auf sogenannten „schlechteren“ Taktteilen eintreten, die der äusseren Takteinordnung nach schwächer zu betonen wären. So beispielsweise in dem folgenden Fugenthema (XIII) aus der „Kunst der Fuge“, wo die *sf* Betonungshöhepunkte bezeichnen:

## No. 12.



Das sind keine eigentlichen Synkopen-Wirkungen im Sinn der uns vertrauteren klassischen Rhythmik, trotzdem sie das äussere Bild der Synkope bieten; denn es ist nicht deren besonderer Reiz, der Effekt der Betonung auf einer unerwarteten Stelle gesucht, wie es bei den echten Synkopen-Wirkungen der Fall ist, z. B.

## Beethoven, aus der „Appassionata“ (Schlussatz):

## No. 13.

u. s. w.



Neben den höchsten Punkten der einzelnen Linienphasen kommt im Melodiestil Bach's eine gewisse Betonung in der Regel auch solchen Tönen zu, die durch grössere, aufwärts- oder abwärts gerichtete Intervallsprünge vom übrigen Linienzug isoliert sind.

Bach entspricht nicht ein Taktempfinden in gehackten, scharfen Schlägen, sondern in seinen Linien ist der Rhythmus bedeutend weicher und die Betonungsentwicklung schmiegsamer. Die Linie enthält weniger Schwerpunktswirkungen als Höhepunkte und Spannungsverdichtungen und darum ist die Scheidung zwischen den Taktteilen nicht bis zu dem grundlegenden Betonungsunterschied von „gutem“ und „schlechtem“ Taktteil zu schärfen, die Darstellung nicht so sehr auf einen Gegensatz von Leicht und Schwer zu stellen, wie bei der klassischen Melodie.<sup>1)</sup> Darum ist ferner bei Bach das Tempo im allgemeinen gemessener, noch nicht jenes Drängen, wie es das Pulsieren der rhythmischen Akzente und der eigentliche rhythmische Schwung mit sich bringen; niemals vorwärtshetzendes Temperament, sondern ruhige Entwicklung ist ihr angemessen, die mit der Auswirkung ihrer inneren Spannkkräfte mitgeht. Ihre Rhythmik ist modulationsfähiger, von der Schwere der Schrittrhythmik gelöst, ge-

<sup>1)</sup> Vgl. die überaus feinsinnigen Anweisungen über den richtig betonten und phrasierten Vortrag bei Schweitzer (a. a. O., S. 348) „Bach rhythmisch spielen heisst also nicht die starken, sondern die betonten Taktteile akzentuieren. Mehr als bei irgend einem anderen Künstler ist bei ihm die Takteinteilung nur eine äussere Verpackung von Themen, deren Metrik überhaupt nicht mehr in einfachen Taktarten darzustellen ist. Der erste, der dies klar ausgesprochen hat, ist Rudolf Westphal in seiner metrischen Studie über die C-Takt-Fugen des wohltemperierten Klaviers (Musik. Wochenblatt, Leipzig 1883, S. 237 ff.), in welcher er immer wieder darauf hinweist, dass diejenigen, die sich bei Bach an die Taktstriche als Grenzen der rhythmischen Glieder halten, ihn unrhythmisch spielen.“ Schweitzer spricht ferner von einem „Rhythmus des Themas“ im Gegensatz zum „Rhythmus der Takteinteilung“; was Schweitzer damit bezeichnet, ist im Wesentlichen nichts anderes als der Gegensatz von kinetischer und rhythmischer Energie.

Ferner schreibt Schweitzer S. 759 bei der Abhandlung über Phrasierung und Betonung bei Bach: „Schon in bezug auf die Klavierwerke wurde bemerkt, dass ihre (d. i. der Themen und Motive) Struktur durch den natürlichen Takt-rhythmus nicht immer klar wird, sondern dass ihre wahre Gestalt sich sehr oft erst in dem gegen Schluss auftretenden Hauptakzent offenbart. Das gilt von den Themen der Kantaten in noch viel höherem Masse; . . . . . Auf den Hauptakzent streben alle vorhergehenden Noten hin. Vor seinem Eintreten hat man den Eindruck des Chaotischen; er bringt die Lösung der Spannung; durch ihn wird alles mit einem Schlage klar und deutlich; an Stelle der Unruhe tritt die Ruhe; das Thema steht plastisch da; in dem Moment, wo der

wichtsloser, wie die Form der ungebundenen Linie selbst nach Ausbreitung drängend.<sup>1)</sup>

### *Charakter der Linienbetonungen.*

Darum liegen aber gegenüber der liedmässigen Melodik nicht nur solche Intensitäts-Unterschiede in der Betonung vor, sondern auch qualitative; die Betonung selbst ist ihrem ganzen Charakter nach von einem in die verborgeneren Feinheiten hinabhorchenden musikalischen Fühlen als ein vom Schlag des rhythmischen Akzents wesentlich verschieden gearteter Nachdruck zu empfinden. Denn indem die Betonungsverhältnisse aus der Energie des Bewegungsimpulses hervorgehen, haftet bei Bach's Melodik den guten Taktteilen nicht so sehr jenes Gefühl eines scharf spürbaren Stosses an, wie bei der Melodik, die auf der Trittschwere rhythmischer Akzente von Grund auf beruht, sondern mehr ein Gefühl erhöhter Energie der Linienbewegung. Die Betonung ist mehr

Hauptakzent eintritt, erfasst der Hörer die Tonperiode als Ganzes. Erlebt er die Spannung und die Lösung der Spannung nicht, so ist das Thema nicht richtig wiedergegeben worden; statt nach seinem ureigenen Rhythmus, wurde es im Taktrhythmus betont.“ (Schweitzer versteht hier das Wort Spannung in seiner allgemeineren, ästhetisch-psychologischen Bedeutung, es ist daher in seinen Ausführungen nicht im spezifischen Sinne der vorliegenden Abhandlung als Spannungszustand der psychischen Bewegungsenergien aufzufassen.)

Auf die breiteren Darlegungen im Kapitel XXXV seines Werkes sei hier nachdrücklichst verwiesen.

<sup>1)</sup> In Aufführungen Bach's ist oft zu beobachten, wie die scharfe, straffe Rhythmik, welche den klassischen und modernen Orchesterwerken entspricht, in massloser Uebertreibung auf den polyphonen Stil angewendet wird, dem sie gar nicht angemessen ist. Die gehackte „Kapellmeisterrhythmik“ ist ein Auswuchs eines einseitig auf Potenzierung der rhythmischen Betonung gerichteten, häufig nur äusserlichen Temperaments in der Orchesterführung. Der Polyphonie entspricht weniger ein rhythmisch akzentuierendes Dirigieren, als eine auf Ausprägung der Steigerungen in den Linienzügen und Entwicklung der Formung zu ihren Höhepunkten gerichtete Führung. Den Grundzügen des klassischen Instrumentalstils ist ein Dirigieren angemessen, dessen Willensenergie den akzentuierenden Charakter fasst und das, wie das rhythmische Empfinden selbst, mehr auf das Vertikale gerichtet ist, eine Art der Orchesterführung, welche der polyphonen Struktur mit ihren andrängenden Entwicklungen ins Horizontale zuwiderläuft. (Ich glaube, dass die vielfache Verkennung Max Reger's als Dirigenten zum grossen Teil darauf zurückgeht, dass seine mehr auf polyphone Entwicklung ausgehende Art der Orchesterführung vielfach solche Momente vermissen liess, welche der heute den Konzertsaal beherrschenden, mehr dem klassischen Symphoniestil entsprechenden Direktionsweise angehören.)



ein aus der linearen Bewegungs-Spannung sich verdichtender Nachdruck als der scharf herausgehobene Gegensatz zum unbetonten Taktteil. Die Erregtheit des Bewegungswillens erspannt sich von ihr in erhöhtem Masse. Daher entspricht auch den Steigerungen gegen die Hauptbetonung zu ein leichtes Andrängen in der Temponahme, wie umgekehrt ein leichtes Erschlaffen des Zeitmasses mit den Entspannungen der Linienbildung Hand in Hand geht.<sup>1)</sup> Der Höhepunktsnote selbst kann mitunter eine leichte Verbreiterung angemessen sein. Bei dem klassischen Melodiecharakter hingegen hat der rhythmische Schwerpunkt, der die Gruppenentstehung hervorruft, etwas absolut Bestimmtes und ist scharf in das rhythmische Mass eingefügt, so dass er eine Dehnung nur in viel geringerem Masse erträgt, wie auch der ganzen Melodie geringere agogische Modifikationen entsprechen als der polyphonen Linie. Die Melodie des älteren Stils ist immer auf Fortführung, Weiterentwicklung gerichtet, nicht auf Schwerpunkte und Einsinken in sondernde Abschlüsse. Während beim klassischen Stil die Abhebung der stark akzentuierten gegen die schwächeren Taktteile als fortwährend einander ablösender Gegensätze zum Wesen der Melodie gehört, bedeutet bei der älteren Linie die Verschiedenheit der Taktteile mehr ein Schwanken im Nachdruck der kinetischen Energie, es liegt mehr Uebergang als einschneidende Wirkung und gegensätzliche Abtrennung der „guten“ von den „schlechten“ Taktteilen vor. Die Betonungsunterschiede ergeben sich nicht so sehr als Gegensätze, sondern als Entwicklungen. So ist die Unterscheidung der guten und schlechten Taktteile bei Bach's Melodieentwicklung zwar keineswegs zu verdeutlichen, aber im innigen Zusammenhang mit der Linienentwicklung, nicht aus den Akzenten des rhythmischen Gefüges an sich auszuprägen. Die Schwere der rhythmischen Akzente wirkt in

<sup>1)</sup> Riemann („Die Elemente der musikalischen Aesthetik“, S. 76) spricht hinsichtlich der Agogik (d. h. der Modifizierung der Temponahme) innerhalb des Motivs davon, „dass sich der Tonstärkesteigerung, der positiven Entwicklung der Dynamik, die zunehmende Verkürzung der Werte, die Beschleunigung gesellt, der Gipfelung der Dynamik eine plötzliche Hemmung und dem Rückgange der Dynamik das Wiedereinlenken von der Dehnung zur normalen Geltung der Werte.“ Diese Hemmung und Gipfelung hängt mit dem ausgeführten Charakter einer kinetischen Spannungsentwicklung im Melodischen, nicht mit der Natur der Rhythmik zusammen, wie überhaupt alle agogischen Veränderungen den Energien der Bewegungsempfindung entspringen.

die Tiefe („vertikal“), während die Entwicklungshöhepunkte der kinetischen Energie mehr durch eine lineare („horizontal“ gerichtete) andrängende Spannung gekennzeichnet sind. Man könnte im Gegensatz zu einer akzentuierenden im Hinblick auf den Charakter der Bach'schen Melodik von einer motorischen (= Bewegung erregenden) Rhythmik sprechen.

Damit hängt noch weiter zusammen, dass auch da, wo Bach's Linie in vier- und achttaktigen Rundungen periodisiert ist, diesen Rundungen gar nicht eine solche Bedeutung zukommt, die in die inneren Eigentümlichkeiten und den ganzen Charakter der Melodie hineinwirkte; die Bewegung und Entwicklung der Linie ruht auch hier nicht so sehr in Akzenten und den Stössen ihres gleichmässigen Pulsierens, die Plastik wahrt ihre Schmiegsamkeit. Wie schon erwähnt, findet sich ein Hinstreben zu solcher Gruppen- und Periodenbildung vornehmlich in den Formen, die ihre Herkunft vom Tanze wahren (wie die Suitensätze); trotz der Abrundungen in Gruppen weist innerhalb von diesen die bei solchen stilisierten Tanzformen angewendete polyphone Melodiebildung im Uebrigen noch alle Merkmale ihres vorwiegend kinetischen Charakters auf und unterscheidet sich wesentlich von der klassischen Melodie. Das rhythmische Empfinden ist nicht von der einschneidenden Schärfe und besondern Art des akzentuierenden Schrittrhythmus, der erst im Klassizismus zur lebensvollen Kraft eines tragenden Elements durchbricht. Die Rundung ist mehr eine äussere Formerscheinung, kein von innen heraus die ganze Eigenart und innere Kraft der Linie bestimmendes Prinzip. Es kommt nicht so sehr auf die äusserlichen Anordnungen an als auf die organische Konstitution der Form und Melodieentwicklung.

Auch die Wandlung in den Betonungsverhältnissen vom polyphonen zum klassischen Stil, der Uebergang zur rhythmischen Impulswirkung in der Musik spiegelt daher das wachsende Hervorkehren des Sinnfälligen, Lebensvollen und Konkreten, wie es im Heranreifen des Klassizismus bedingt ist. Die Wirkung der kräftigen Akzentrhythmik liegt stets näher, zufolge ihres Zusammenhangs mit einem körperlichen Bewegungsgefühl packt sie unmittelbarer, ihr Schwung ist zündend und mitreissend.

#### *Die Dynamik der Pausen.*

Die im Vorwiegen der kinetischen, bezw. rhythmischen Grundempfindung bedingten Gegensätze durchwirken die ganze Melodik



noch weiter bis in die letzten Erscheinungen, noch über die Formung, rhythmische Charakteristik und die Eigenart der Betonungen selbst hinaus bis in die Ausmündung der melodischen Linie hineinreichend, in die Leere der Pause. Hier gehören gleichfalls der Linie Bach's letzte, leise Feinheiten der musikalischen Empfindung an, die sie von der klassischen Melodik unterscheiden. Auch die Pause ist durch eine bestimmte Spannung, einen spezifischen Empfindungseindruck in ihrer musikalischen Wirkung gekennzeichnet; denn die Energie, welche das Melodische durchströmt, ist nicht mit dem letzten Abbruch der klanglichen Melodieerformung plötzlich verloschen, sondern wirkt in die scheinbare Leere der Pause hinein, welche sie mit einem gewissen Kraftzustand erfüllt, der die Erscheinung unseres musikalischen und zur innern Dynamik der Formung zugehörigen Pausen-Empfindens ausmacht; ebenso wie bei der Pause verliert sie sich nach einem letzten Abschluss einer Linie mit einem gewissen Nachschwingen der musikalischen Spannung erst allmählich bis ins völlig Inhaltslose.

Bei den gegensätzlichen Melodietypen tritt im Spannungszustand der Pause, als bestimmte charakteristische Empfindung die Verschiedenheit noch zutage, welche durch die Voraussetzungen der Melodiebildung bestimmt ist, hier die kinetische, dort die rhythmische Grundkraft. Indem sich die kinetische Linie in die Pause ergiesst, zerströmt ihre Kraft aus der ertönenden melodischen Formung ins Klanglose; das Nachbeben eines Bewegungsanstosses ist hier das Charakteristische in der Pause oder im Ausklingen an einem Abschlusse überhaupt; vom Klanglichen, Ertönenden, der „Tonmaterie“ gelöst, diese Empfindung in der Pause weiter zu verspüren, bis sie im Lautlosen verflutet und sich zur vollen Ruheempfindung abglättet, die niemals mit dem Abbrechen des letzten Tones, vielmehr in allmählicher Entspannung der musikalischen Energieempfindung eintritt.

Dagegen erstreckt sich bei der klassischen Musik als das Grundempfinden des ganzen Melodiestiles die Wirkung der scharfen pulsierenden Akzente auch über die Pause. Das Nachzittern dieses gleichmässigen rhythmischen Betonungsgefühles, ohne Wahrnehmbarkeit im Erklingenden mehr, ist hier ihr lebendiger Inhalt. Das Charakteristische ist der Taktschlag, welcher sie durchpocht, einerlei ob leichte oder schwere Pausen, d. h. Pausen, die einen schlechten oder guten Taktteil andeuten, vorliegen.

Das Empfinden des Pulsierens in der Pause der klassischen

Melodik ist aber naturgemäss dann besonders deutlich zu verspüren, wenn die Pause auf einen scharf akzentuierten Taktteil fällt, z. B.

Beethoven, Waldsteinsonate, Thema des Schlussatzes:  
*Allegretto moderato.*

No. 14.

The musical score is for the ending of the Waldstein Sonata by Beethoven, No. 14. It is in 2/4 time and consists of three systems. The first system is marked 'sempre pp'. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The melody features a series of eighth notes and a final half note. The bass line features a series of eighth notes and a final half note. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece with a final half note in the right hand and a final half note in the left hand.

(Bemerkenswert ist bei diesem Einzelfall, wie das Empfinden eines Schlages in der Pause des Themas sich in sinnfälliger Weise in der Begleitung, im Bass, durch das isolierte, dumpf-kraftvolle tiefe C „konkretisiert“ findet, d. h. in die Tonmaterie, wenn auch in die Begleitstimme, übernommen<sup>1)</sup>.)

<sup>1)</sup> Eine solche „Realisierung“ der Akzentschläge, die durch eine Pause hindurch verspürt werden, findet sich mit Vorliebe in der echten Tanz- und Marschmusik; unterhalb der Melodiestimme pocht und poltert, während diese



Auch damit ist bei der klassischen Empfindungsweise bis in die Pausen hinein wieder ein sinnlicheres Moment zu beobachten.

Aber auch am letzten Ende irgend einer klassischen Melodiebildung ist derselbe Charakter des Austönens noch über den letzten Ton wahrzunehmen. Nicht ohne ein bestimmtes Gefühl, dass vom Strome des musikalischen Geschehens noch etwas fortwirke, setzen die Meister vielfach ganz an das Ende eines musikalischen Satzes, noch hinter den letzten Abschlusston selbst, zur Pause, die ihm folgt, eine Fermate, die sich erübrigen würde, wenn mit dem Ende des Geschehens in Tönen auch die Anspannung des musikalischen Empfindens an ein Ende gelangt wäre. Anstatt einer Fermate findet sich auch oft, was besonders bezeichnend für die Natur des Pausenempfindens im klassischen Stil, am Schluss eines Satzes noch die völlig ausgeschriebene Notierung eines ganzen Taktes, der nur mit Pausen erfüllt ist.

Riemann kennzeichnet in seiner Rhythmustheorie die Pause als ein „Negativ“ des Ertönens. „Pausen sind nicht Nullwerte, sondern Minuswerte, wirken stets als negative Aequivalente von Tongebungen, an deren Stelle sie eintreten.“ („Die Elemente d. mus. Aesthetik“ S. 152.) Diese an sich sehr blendend klingende Erklärung vom Wesen der Pause ist sogar („Musikalische in Pausen absetzt, der Tritt der Akzentrhythmen ohne Stillstand weiter, in den banalen typischen Rhythmusbewegungen durch die Bassinstrumente wie:



oder bei Tänzen in entsprechenden dreiteiligen Rhythmen. Es ist vor allem die Grundempfindung von Betonungen, welche hier durch eine Melodiepause hindurch zum Erstehen solcher typischer Begleitungsfiguren führt, in zweiter Linie erst wird akkordliche Füllung der Pausenleere für ihr Entstehen bestimmend; (oft pulsieren solche Figuren, und zwar namentlich vor Beginn einer Marsch- oder Tanzmelodie, den Rhythmus als körperliche Bewegungsempfindung des Tanzes voraus anregend, kurz einleitend vor dem Melodieeinsatz überhaupt.) Das ist ungemein kennzeichnend für den Charakter der Pause in der liedmässigen Melodik; solche Figuren sind gewissermassen die Uebertragung des Pauseninhalts auf erklingende Instrumente. Auch der stilisierten Kunstmusik des Klassizismus ist solches Fortpulsieren des Rhythmus, wenn auch in weniger aufdringlicher Form, nichts fremdes; sehr häufig liegt nämlich bei gewissen gleichförmigen Begleitungsfiguren, die während der Melodiepausen weiter spielen, gleichfalls der eigentliche Gehalt im Fortpulsieren des Rhythmus, mehr als im Fortklingen der akkordlichen Unterlage, oder gewisser einfacher melodischer Begleitfiguren, meist Akkordzerlegungen u. dgl.

Dynamik und Agogik“) durch schematische Zeichnungen, „graphische Formeln der Wertbestimmung der Pausen für alle möglichen Fälle gegeben in der Gegenüberstellung eines die dynamische Potenz des Motivs in Minuswerten wiederpiegelnden symmetrischen Verlaufs.“ („Mus. Rhythmik und Metrik“ S. 130.) — Es scheint mir verfehlt zu sein, den Begriff des Negativs eines klanglichen Eindrucks im Sinne einer Pause überhaupt aufzustellen. Das „Negativ“ eines gehörmässigen Sinnesreizes gibt es nicht, sondern nur sein Vorhandensein oder sein Nicht-Vorhandensein; die Pause ist nun bloss durch das Ausbleiben des Moments des Ertönnens gekennzeichnet, aber was in ihr noch weiterwirkt, sind die unhörbaren immanenten Komponenten des Begriffes: musikalisches „Hören“, oder besser „Empfinden“; also weder ein völliges Ruhen des musikalischen Empfindens, eine Erscheinung, die dem Nullpunkt entspräche, noch etwas Negatives, sondern immer noch etwas Positives das Weiterempfinden der Kräfte, die sich auch nach Aussetzen des Tönens noch wirkend erhalten (also der kinetischen Energie oder aber des akzentuierenden rhythmischen Pulsierens). Das Ausbleiben des Sinnesreizes, das von Riemann als Negativ gedeutet wird, löst ein umso intensiveres Empfinden der mit dem Hörbar - Klanglichen mitschwingenden, im Wesentlichen unterbewussten psychischen Energien aus. Ebenso wenig wie von einem klanglichen Negativ kann aber von einem Negativ der metrisch-rhythmischen Empfindung gesprochen werden, da die metrisch-rhythmische Empfindung in der Pause vorhanden bleibt. Ein Geschehen im Lautlosen ist noch nichts Negatives. Von einem Hineinschwingen der musikalischen Empfindung in das Negativ jenseits eines Nullpunktes kann man nicht sprechen, da dem intellektuellen, mathematischen Begriff des Negativs kein objektives psychologisches Äquivalent hier entspricht. Daher kann die Erklärung der Pausen als eines „Negativs“ auch nicht den Wert eines blossen Vergleichs haben. Hingegen liegt das Wertvolle an Riemanns Pausen-Theorie darin, dass er als wichtiges Merkmal für das Wesen der Pause hervorhebt, diese komme nicht einer Inhaltslosigkeit gleich, sie sei „kein Nullwert“, sondern sei mit einem Geschehen erfüllt.

### *Uebergangserscheinungen bei Bach.*

Gerade um Bach's Stil, die höchste Blüte und letzte Entwicklung der polyphonen Kunst zu verstehen, ist es notwendig, zum gewaltigen Stilumsturz vor auszuschauen, der kurz nach seinem Tode mit dem Durchbruch zur Reife gediehener Elemente einer von der Polyphonie völlig verschieden gearteten Kunst zum Klassizismus führt; und zwar nicht nur, um aus Vergleich und Gegenüberstellung zu diesem umso schärfer die polyphone Linienkunst abheben zu können, sondern im Hinblick auf die für uns heute schwierigere Wertung und das richtige Verständnis von solchen Elementen innerhalb von Bach's Stil selbst, in welchem sich bereits das Erwachen neuer Schönheit, eine Vorbereitung der späteren klassischen Richtung ankündigt; das sind vornehmlich die Erscheinungen,



welche allgemein einer Missdeutung unterliegen und zu tiefer Entstellung Bachs führen. Denn das klassische Empfinden tönt zwar innerhalb der Grundformen des älteren Stils in manchen Momenten bereits lange vor dem Ende der Polyphonie an, in die Entwicklung eingreifend, welche die lineare Polyphonie mit Bach's Schaffen zur letzten, freiesten und kühnsten Vollendung führt; aber der Entwicklungsprozess besteht nicht darin, dass in Bach's Stil eine allmähliche Zersetzung der Polyphonie zur harmonischen Homophonie vorläge, sondern das polyphone Grundgerüst bleibt gewahrt und nimmt nur in einzelnen Satzelementen Beeinflussungen und Veränderungen aus dem Geiste der Entwicklungsrichtung auf, aus welcher der Klassizismus seine allmähliche Vorbereitung und Auslösung findet. Grundlegend für das Verständnis Bach's ist es daher, dass alle diese mehr oder weniger latenten Erscheinungen, welche wir als Annäherung an eine neue Kunst zu verstehen haben, innerhalb der heterogenen, innerlich verschiedenen, ja gegensätzlichen polyphonen Satzstruktur und ihrer Kunstgesetze sichtbar werden, ohne jedoch diese bei Bach, der gerade die höchste Ausprägung der polyphonen Satzanlage zeigt, noch zu zersprengen und ohne auch nur an deren Grundfesten zu rütteln. Denn wenn sich auch der grosse Umsturz in der deutschen Kunstmusik nach 1750, der im Durchbruch der homophonen Schreibart und rhythmisch-gruppierten Melodik besteht, im Lauf der kurzen Zeitspanne von kaum einer Generation rapid vollzieht, so bedeutet doch die Wandlung vom Tode Bach's bis zu Haydn's schöpferischen Anfängen eine so grundlegende Stilumwälzung, wie sie die Musikgeschichte nur jemals erfahren hat. Von einem Uebergang des Bach'schen Stiles zum klassischen, einem Uebergang, der aus dem Wesen der Polyphonie heraus etwa erfolgen sollte, kann im Sinne der satztechnischen Grundlagen selbst nicht gesprochen werden; was nach Bach's Tode erfolgt, ist ein völliger Umsturz der stilbestimmenden Bedingungen, eine Neuformung, die durch Einbruch heterogener Elemente von aussen her ausgelöst wird.

Das Wesentliche hiebei ist daher die Einstellung, die man gegenüber Bach zu wahren hat; es ist verfehlt, auf Grund solcher Uebergangerscheinungen, die an einzelnen Elementen noch innerhalb der polyphonen Satzgrundlagen sichtbar werden, nur die Gemeinsamkeiten und Verwandtes mit dem Klassizismus zu erblicken, sondern es gilt vielmehr, von der richtigen Perspektive aus zu

sehen; es ist sinnlos, von den klassischen Grundlagen aus den Boden der Polyphonie gewinnen zu wollen. In allen Elementen aus der Satztechnik bei der Polyphonie kommt es nur darauf an, sie bei ihren Wurzeln zu fassen; Harmonik, Rhythmik und Melodik wären hier vollständig von innen heraus entstellt, wenn man sie nicht auch von den Grundlagen der polyphonen Satzanlage aus in das Blickfeld rückte. Man kann bei Bach's Stil in seinen einzelnen Elementen im Hinblick auf eine Reihe von vorbereitenden Symptomen, die auf ein neues Werden hinweisen, von einem latenten Hindrängen zum erwachenden Klassizismus sprechen, aber weder eine musikhistorische noch eine theoretische Betrachtung dürfte den Fehler begehen, in das Wesen und die Struktur seiner Polyphonie von den klassischen Grundlagen aus einzuführen. Denn man knüpft damit statt an innere Grundbedingungen und Unterbau seines eigenen Satzstiles an Merkmale an, die innerhalb von diesem zwar an einzelnen Elementen erstanden sind und ihre kennzeichnende Bedeutung tragen, ihn aber nicht fundieren.

Diesem Fehler begegnet man aber heute vornehmlich auf zwei Gebieten; einmal hinsichtlich der Theorie polyphoner Satzstruktur; wenn vorhin von der sinnlichen harmonischen Schönheitswirkung als einem kennzeichnenden Merkmal in der klassischen Kunst gesprochen wurde, so konnte dem gegenüber auch bei Bach mit Recht auf die enorme Fülle, Gedrungenheit und Klangpracht des harmonischen Elements hingewiesen werden; aber als die bestimmende Unterscheidung war hier festzuhalten, dass die Wurzeln der polyphonen Schreibweise nicht akkordliche Klangfülle, sondern Linienzüge sind, eine melodisch angelegte Mehrstimmigkeit, die harmonischer Klangfülle zustrebt; darum ist Bach's Stil auch in harmonischer Hinsicht nur richtig zu beleuchten, indem man von seinen Grundlagen, der melodisch-mehrstimmigen Struktur ausgeht, nicht vom harmonischen Satz, den man in Verzweigung seiner Stimmführung dem Charakter von Bach's Schreibweise in der theoretischen Darstellung annähern will; das führt zu jener scheinpolyphonen Technik, die bereits ausführlicher gekennzeichnet wurde. Hingegen ist in der wachsenden Lichtfülle des harmonischen Elements selbst innerhalb der polyphonen Kunst bis zu Bach ein Moment zu erkennen, in dem sich der Klassizismus vorbereitet.

Dem analogen Fehler unterliegt, wie bereits gestreift, Bach's Melodik; auch hier war von einem bald deutlicheren, bald in



verborgenerer Andeutung gebliebenen Sichtbarwerden formaler Rundungen im Sinne von gleichmässiger Gruppierung und Perioden zu sprechen; aber wir haben diese Erscheinung als äussere Formannäherung, ein Hinneigen zur Symmetrie aufzufassen, das in das Prinzip der ungebundenen Gestaltung hereinspielt, nicht als Ausdruck rhythmisch-symmetrischen Grundempfindens in der Melodik; die Linie strebt hier gar nicht nach Erfüllung jenes Behagens an der Symmetrie der Teilerstreckungen und metrischem Gleichgewichtsempfinden, sondern wahrt den Zug ins Weite und Grosse, der im Prinzip der freien Bewegungsformung liegt. In Bach's Stil ist die Rhythmik bereits zu grosser, ja mitunter wuchtiger Kraft entwickelt. Es gibt Fugenthemen, die unbeschadet des kinetischen Grundcharakters der Melodiebildung von einem ganz gewaltigen Vorbrechen urwüchsiger rhythmischer Kraft und rhythmischen Impulses zeugen; (man denke z. B. an die enorme rhythmische Energie im Thema der E-Moll-Fuge vom II. Teil des Wohltemperierten Klaviers u. a.), aber die polyphone Linienbildung ist in ihren Wurzeln kinetisch und nimmt in der allmählichen Entwicklung bis zu Bach wohl einen stetig wachsenden Einschlag rhythmischer Kraft auf; sie kann darum in ihrer Wesensart nur verstanden werden, wenn man von ihren Wurzeln und Grundlagen aus in sie eindringt, und nicht, wenn man das melodische Temperament nur auf rhythmischen Schwung zurückführt, man muss von einem wachsenden Eindringen rhythmischer Krafterfindung in die ihrem Wesen nach heterogene Melodiebildung sprechen; die beiden Melodiestile sind trotz äusserer Annäherungserscheinungen von Grund auf Gegensätze. Anstatt diese herauszuheben, suchen die Darstellungen, auf die man allgemein in den Lehrbüchern stösst, sie im Gegenteil zu verwischen. Es ist Bindung an reine Schablone und volle Stilverkennung, wenn man überall den Rhythmus als Grundkraft gleich bewertet und es kann nichts Verkehrteres, auch nichts Schwächeres geben, als Bach's Linie von der klassischen Melodie aus gewinnen zu wollen, ihr ein Gruppen- und Akzentsystem und Periodisierung zugrunde zu legen und darauf hinzuzielen, dass sich die Linienbildung stets, sei es durch Kürzungen oder Verschiebungen, sei es durch Einfügungen, auf eine zwei-, vier- und achttaktig gruppierte Konstruktion zurückführen lasse. Solche Versuche sind auf unfruchtbarem, falschem Wege, soweit sie Erstehung und Grundempfinden des melodischen Formens damit vorkehren wollen oder gar pädagogisch

als Anleitungen zu kontrapunktisch verwertbaren Linienbildungen gedacht sind.

Sie vermögen denn auch für die Theorie der Rhythmik und Metrik an sich ihr Interesse zu haben, sofern sich nachweisen lässt, dass Rudimente eines Hinstrebens zu einer Gruppenanordnung und etwaige Annäherungsformen als Folge des Taktrhythmus zu beobachten sind, wo dieser noch nicht zu der formbestimmenden Kraft eines akzentuierenden Grundempfindens gelangt ist. Eine solche äusserliche Einfügung in ein metrisch nach der Zweizahl und ihren Vielfachen gruppiertes Modell wird sich daher, ob einfacher oder gezwungener, fast immer annäherungsweise, d. h. unter Annahme mehrfacher Abweichungen vom Schema, durchführen lassen, zumal da in der Blütezeit der Polyphonie, unbeschadet der vorwiegend kinetischen Grundkraft in der Linienbildung ein rhythmisches Empfinden bereits zu gewisser Stärke eindringt und sich oft genug in der Tat beim Melodischen dahin geltend macht, dass eine Neigung zu einigem Gleichmass der Teilerstreckungen, Ansätze zu einem Gruppierungscharakter dem melodischen Empfinden latent sind. Auch das sind wieder nur innerhalb der sonst heterogenen Stilgrundlagen an dem melodischen Element des Satzes zum Klassizismus vorausdeutende Symptome, analog wie bei den harmonischen Erscheinungen. Aber wenn man in der Melodielehre des kontrapunktischen Stils von den Rundungen nach Zweitaktgruppen ausgehen will, wie es heute allgemein geschieht, so sind damit Bach's Linie wesensfremde Kriterien aufgezungen und man begeht auch hier wieder den Fehler, das (häufig Annäherung an ein solches Aufbauschema zeigende) äussere Bild der Melodik herauszugreifen, statt der bestimmenden psychologischen Voraussetzungen, aus denen sie entspringt; die Frage, welches der Vorgang im kompositorischen Formen ist, muss massgebend sein, die Einfühlung in das Werden; Bach's Linie ist nicht von einem die Norm darstellenden zweitaktig gruppierenden Grundgefühl aus, unter gelegentlichen Abweichungen von einer solchen Norm, entstanden, sondern ist nach ganz anderen Formerscheinungen zu fassen.

Läge historisch eine geradlinige innere Entwicklung, die an Bach anknüpfte, bis zum Klassizismus vor, derart, dass dieser mit seinen Wurzeln durchwegs in die alte Polyphonie hinabtauchte, so wäre auch gegen eine stilistische Beurteilung Bach's, die vom Boden der klassischen Musik aus zurückschauend seine Stilmerkmale gewinnen



will, nichts einzuwenden. Aber der Uebergang ist hier trotz mancher äusserlicher Gemeinsamkeiten deswegen nicht herzustellen, weil ebenso wie die melodischen gerade die technischen Grundlagen der ganzen Satzstruktur einander diametral gegenüberstehen, als die beiden elementarsten Gegensätze, welche die Technik und Theorie überhaupt kennt, lineare Mehrstimmigkeit in ihren Höhepunkten und harmonische mehrstimmige Satzanlage in ihrer höchsten klassischen Vollendung. Und hiebei verschlägt es auch nichts, dass man hinsichtlich der Technik der Satzstruktur selbst von Uebergangsformen zwischen horizontalem und vertikalem Grundriss sprechen kann, es kommt darauf an, die Polyphonie polyphon und die Homophonie harmonisch zu verstehen.

Die Polyphonie ist als Gegensatz zum Klassizismus aufzufassen, trotzdem sie sich diesem in manchen Symptomen nähert. Aus einer scharfen Sonderung der ganzen Satzweisen und der Melodieentwicklungen, die erst für jeden der beiden Musikstile die Grundlagen freilegt, ist an Bach's Stil heranzutreten.

---

## Zweiter Teil: Technische Eigentümlichkeiten.

---

### Fünftes Kapitel.

#### Formale Entwicklungsgrundzüge.

##### *Gruppenbildung und fliessender Uebergang als gegensätzliche Prinzipie.*

Herrschen auch in der formalen Technik der melodischen Formung und Fortspinnung im polyphonen Stil keine Formgesetze vor, die, wie die klassische Anlage, auf äusserem Gleichmass der Teilerstreckungen beruhen, so sind doch die Eigentümlichkeiten, die hier vorwalten, zu einer stilistischen Ausprägung gediehen, welche ihre eigenen Gesetze trägt und die Technik der einstimmigen, weit-ausgesponnenen melodischen Linienentwicklung zu solcher Bedeutung entfaltet, dass Bach sogar eine ganze Reihe grösserer geschlossener Kunstwerke geschaffen hat, welche nur in der Entwicklung und Durchführung einer einzigen melodischen Stimme, ohne Begleitstimme oder Begleitakkorde bestehen; dies sind die Sonaten, Partiten

und Suiten für Violine allein und für Cello allein,<sup>1)</sup> soweit nicht einzelne Sätze aus diesen Werken mit Ausnützung der Doppelgrifftechnik eine Mehrstimmigkeit durchführen. Derartig grosse Ausspannung einstimmiger Bildungen ist nur in einem Kunststil möglich, dessen melodische Kraft und melodische Entwicklungsfähigkeit ins Ungemessene reicht. Längere Durchführungen mittels einer einzigen Stimme, oder gar ganze einstimmige Sätze sind bei der klassischen Melodie kaum denkbar und würden schon deshalb ermüden und stetig in ihren Mitteln unzulänglich erscheinen, weil hier die Melodie an sich schon in ganz anderer Art mit akkordlichem Spiel verknüpft ist und zum mindesten eine spärliche, angedeutete akkordliche Unterlage oder vereinzelte akkordliche Stützpunkte verlangt. Aber man braucht nicht bloss an das Bestehen von Werken, die für eine einzige Stimme geschrieben sind, zu denken, um das gewaltige Uebermass der rein linearen, melodischen Formungskraft Bach's gegenüber den Klassikern zu begreifen, sondern muss sich nur vergegenwärtigen, dass die polyphone Struktur an sich schon technisch in der satzbildenden, weittragenden Eigenkraft melodischer Linienzüge besteht.

Die formale Technik der Linienentwicklung und Weiterverspinnung ist gleichfalls in ihren Grundzügen am leichtesten zu verstehen, wenn man sie der melodischen Entwicklungstechnik der Klassiker gegenüberhält. Die ganze Polyphonie ist eine grosse Steigerung aus den Spannungen und Bewegungskräften der einstimmig-melodischen Kunst heraus; sie ist daher nicht bloss satztechnisch als Gegenbild zur akkordlich fundierten Homophonie in der Linienentwicklung gegründet, sondern auch ihre formalen Erscheinungen beruhen in den gleichen inneren Eigentümlichkeiten wie die melodische Kunst selbst, die Entwicklung, Ausspinnung und Steigerung der einzelnen Linie. Der Gegensatz, der in den Grundlagen der klassischen und andererseits der vorklassischen Linienentwicklung vorgebildet liegt, wirkt bei den formalen und technischen Erscheinungen der beiden Musikstile ins Grosse; dort die gleichmässig aufeinanderfolgenden Akzente, welche die Linie in Abschnitte gleicher Dehnung einzwängen,

<sup>1)</sup> Von den Werken für Violine allein sind drei (H-Moll, D-Moll, E-Dur) Suiten (oder Partiten), d. h. Folgen von Tanzformen; die übrigen drei (G-Moll, A-Moll, C-Dur) sind Sonaten, d. h. Werke, in denen auch andere Sätze als Tanzformen vorkommen, darunter auch Fugen. Die sechs Werke für Cello allein sind durchwegs Suiten. Die praktischen Ausgaben halten diese Bezeichnung nicht immer auseinander und sprechen ungenauer Weise kurzweg von „Sonaten“.



hier die linienbildende Kraft, die sich selbst ihre Betonungshöhepunkte schafft; dort die Rundung zu Gruppenabschnitten, hier eine Entwicklung und Ausspinnung, bei der die einzelnen Linienphasen ohne die konstanten scharfen Sonderungen viel mehr in einander verfliessen. Der Gegensatz von Gruppenbildung und fliessendem Uebergang ist der ganzen formalen Technik beider Stile als das leitende Prinzip voranzustellen. Die rhythmischen Akzente wirken einschneidend und zerteilend, schon das deutet auf Gruppierung, während sich bei der Polyphonie, deren Melodik in stetiger Neuentwicklung von Linienphasen in fortlaufendem Fluss der Bewegung entsteht, auch alles Wachstum der Form aus der inneren Belebungskraft des Melodischen entwickelt; hier herrscht das Prinzip der Fortspinnung, eine Kunst des stetigen Ueberganges. Bei dieser Gegenüberstellung zweier Formprinzipie, Gruppierung und fliessendem Uebergang, ist nicht nur an die äussere Formanlage, den Typus der Gesamtform in den einzelnen Werken und Sätzen zu denken, sondern vor allem an die Kunst der inneren Formentwicklung, bei der für die formale Technik wesentlichere Schwierigkeiten liegen als in den Erscheinungen der äusseren Anordnung.

Was zunächst diese betrifft, so zeigt schon ein flüchtiger, über das enger begrenzte Gebiet der melodisch-einstimmigen Entwicklungstechnik selbst hinausgehender Ueberblick über die Gesamtformen, dass das Prinzip der Gruppierung im Grossen bei den ganzen Kunstformen des Klassizismus entgegentritt. Gruppen und Gegensätze, die von einander gesondert und die auf Kontrast und Widerspiel hin entworfen sind, bestimmen die Formen der klassischen Symphonie und Sonate; in ihnen treten Formkomplexe einander gegenüber, die in ihrem Motivmaterial wie in ihrer ganzen musikalischen Charakteristik Einheiten für sich darstellen. Der Expositionsteil der klassischen Hauptform, z. B. der Sonate, schliesst „Hauptthema“ und das kontrastierende „Gesangsthema“ als formale Komplexe zusammen, zwischen beide schieben sich Ueberleitungsgruppen und Schlussgruppen treten hinzu, jede einzeln mit der fortschreitenden Entwicklung der Sonatenform zu wachsender Selbständigkeit hinsichtlich der Motive und des künstlerischen Eigencharakters gesteigert und oft selbst gegensätzlich von den formalen Grundelementen von Haupt- und Gesangsthema sich abhebende Gruppen darstellend; diese einzelnen Themenkontraste selbst erweitern sich in den grossen symphonischen Formen zu

ganzen Themengruppen, die erst abgeschlossen für sich in die Exposition treten. Der gesamte Expositionsteil selbst tritt weiter als ganzer Komplex für sich der zweiten Hauptgruppe der Sonatenform, der Durchführung gegenüber, der als dritte Hauptgruppe die Hauptteil-Wiederholung und allenfalls noch zu eigener Selbständigkeit entwickelte Schlussgruppen folgen. Analog kennzeichnet das Prinzip der Gruppenbildung in verschiedenen typischen Anordnungsvarianten die übrigen Formen des klassischen Stils.

Den charakteristischen Gegensatz zu solchem Formaufbau in Gruppen und Kontrasten zeigt die Hauptform des polyphonen Stils, die Fuge, ausgeprägt, die ein stetiges Wachstum, Entwicklung und Uebergänge zu ihren Formhöhepunkten darstellt und deren einzelne Durchführungsteile ineinander in fortgeführten Entwicklungen übergehen. Sie musste mit dem Fluss ihrer inneren Steigerungen als der polyphone Formtypus aus dem Linienprinzip entstehen, das in freier Bewegungsentfaltung beruht. Auf Fluss und Bewegung deutet schon ihr Name; der alte Ausdruck „fuga“ (= Flucht) will das Bild der einander „jagenden“, nach einander mit dem gleichen Thema einsetzenden Stimmen kennzeichnen; „Flucht“ (strömende Bewegung) liegt aber schon in der Stimme an sich. Diese im Grossen zutage tretende Verschiedenheit der Kunstformen beruht aber bereits in den Urformen der verschiedenen Melodieprinzipie und stellt eine Entwicklung aus ihren Grundbedingungen dar. Das Prinzip der durch rhythmische Akzentuierung bestimmten Melodiebildung dehnt sich bei den klassischen Kunstformen über Gruppenbildung, Periodisierung und Liedform weiter zu gewaltigen Dimensionen, und wenn auch bei Proportionen, die über die Liedform hinausgehen, die starre, nach Taktzahlen geregelte Symmetrie schwindet, so bleibt von dem melodischen Formungsgrundzug her das Zustreben zu Gruppenbildungen, die sich zusammenballen und sich gegen andere, gegensätzliche Teilkomplexe innerhalb des Satzes abheben; wie gigantische Blöcke sind Beethoven's und Bruckner's Themengruppen, selbst ganze Sätze für sich darstellend, gegen einander getürmt. Die Kräfte, welche die Grundgesetze der Melodik hervorrufen, erstrecken sich über jene hinaus und reichen in ihren Auswirkungen in die formalen Erscheinungen, deren innere Konstitution sie gleichfalls bedingen, bis in die Grundzüge der gereiften grossen Hauptformen der beiden Kunststile; es sind tiefste Grunderregungen, die sich in immer weiteren Wellungen über das ganze Gebiet der Form-



entwicklungen hinweg fortpflanzen. Wie schon bei dem Begriff der melodischen Linie an sich betont wurde, so ist daher auch unter den Formentwicklungen nie ein äusserlich überblickbares Schema zu verstehen, in den Formtypen selbst kein festes Gefüge, sondern ein Werden und stetiges Erstehen, das aus den Uerscheinungen und Grundbedingungen des musikalischen Gestaltens erwächst; hierin beruht alles Leben der musikalischen Form. Auch bei ihr ist wie bei der Melodik von einer lebendigen Kraft zu sprechen.

Hier sind jedoch vor allem diese Grundzüge der inneren formalen Entwicklung bei der Linienausspinnung im Besonderen zu verfolgen, erst überhaupt bei den Themenbildungen selbst, dann bei der Fortentwicklung der Linie aus dem Thema und weiter bei der Fortspinnungstechnik in ihrer Steigerung zu grösseren einstimmigen Formkomplexen; hiebei wird zu beobachten sein, wie aus dem motivischen Keim immer die Grundeigentümlichkeiten der Linienbildung bis in die inneren Gesetze des formalen Gesamtorganismus weiterleiten.

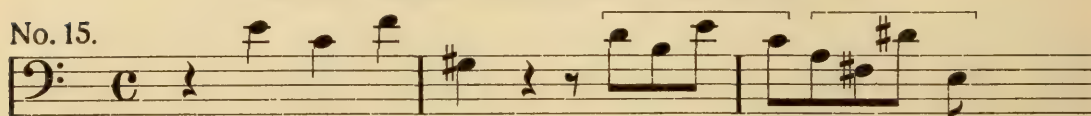
### *Die thematische Bewegung als Formenergie.*

Schon die motivischen und thematischen Linienzüge der älteren melodischen Kunst beruhen ihrem Inhalt wie auch ihrer formalen Technik nach im Empfinden für Bewegungsspannungen und ihre Auswirkung. Sie bleiben völlig missverstanden, wenn man in ihnen die sogenannte „Melodie“ im landläufigen Sinne sucht, eine durch Rundung und Wohlgefälligkeit leicht ins Gehör dringende Bildung von sinnfälliger, einfacher Schönheitswirkung im Tonfall und von allen jenen Merkmalen, an die man von der liedartigen Formung, auch von ihrer vertieften Stilisierung in der klassischen Musik her, gewohnt ist. In den Grundlagen der polyphonen Linienkunst wurzelnd, ist auch das Thema Bach's in ganz anderer Weise auf die Gesamtform des Kunstwerks gerichtet. Im Motiv, der kleinsten als Einheit geschlossenen Linienphase, liegt der Grundwille, das Urbild eines Bewegungszuges, welcher eine längere Entwicklung und Durchführung, oft den ganzen Satz beherrscht und diesem seine Ausprägung gibt und der in der ferneren Formentwicklung seine Entfaltung findet. Das bedingt die Eigentümlichkeit der Motive Bach's, die nur als Kraft und Ausdruck von Bewegungen zu verstehen sind, ebenso wie die Themen; ein melodisches Thema kann aus einem einzigen Motiv oder aus mehreren Motiven

bestehen, oder auch aus Wiederholungen und Veränderungen des gleichen Motivs, z. B.:

Fuge in A-Moll, Wohltemperiertes Klavier, II.

No. 15.

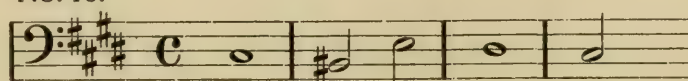


(Die mit — umfassten Bildungen sind Verkleinerungen der Viertelsbewegung vom ersten Takt.)

Der treibende Bewegungszug, der Spannungsvorgang als der eigentliche Gehalt eines Motivs und Themas bedingt es, dass diese erst im Zusammenhang mit seiner Fortentwicklung und Verarbeitung erschöpfend zu erfassen sind, d. h. im Zusammenhang mit den linearen Bewegungen, in welche sie als lebendige Kraft weiter wirken. Die Fortspinnung einer melodischen Linie nach dem Thema ist eine allmähliche Steigerung aus der Gestaltungsenergie des Themas heraus und so kommt es, dass sehr viele Themen weniger für sich allein wirken, als im Zusammenhang mit der Fortentwicklung, die sich aus ihnen ableitet; nicht als ob die Themen der Polyphonie nicht zugleich den Reiz einer sinnfälligen, leicht fasslichen und sangbaren melodischen Schönheitswirkung in sich tragen könnten; doch liegt in diesem nicht das Wesentliche und Bestimmende.

Dass vielmehr der auf die Form gerichtete Sinn und charakteristische Inhalt des Themas beim polyphonen Stil in ganz andern Eigentümlichkeiten und Grunderscheinungen liegt, zeigt schon die Gestaltung vieler Themen und Motive Bach's, besonders in Fugen. Aus einem konkreten einzelnen Beispiel ist die Art des Zusammenhanges zwischen dem Thema und der Gesamtform am besten zu gewinnen und damit auch die Gesichtspunkte, aus denen seine Bedeutung, Grundwille und Eigenart zu erfassen sind. Betrachtet man z. B. das berühmte Fugenthema in Cis moll (Wohlt. Kl. I):

No. 16.



so wird man bei bestem Willen nicht von einer Schönheit des Tonfalls an sich sprechen können, deren Reiz sich nach Art einer Liedmelodie dem Gehör einschmeichelt, auch kaum von einem unmittelbar interessierenden, besonders hervortretenden melodischen



Gehalt; die Folge der fünf Töne samt ihren harmonischen und rhythmischen Verhältnissen sagt nichts, wenn man nicht als den Kerninhalt des Themas den in ihm liegenden Bewegungszug herausfasst, der erst in seiner Bedeutung und Charakteristik voll verständlich wird, wenn man auf seine Auswirkung und Entfaltung im weiteren Verlauf blickt: der ganze erste Teil der fünfstimmigen Fuge entwickelt sich, von der Basstimme aufsteigend und mit dem Thema nach einander in fünf übereinanderliegenden Lagen in den neu eintretenden Stimmen einsetzend, als ein Aufwärtsbauen und Schichten, ein grosses Entfalten des Bewegungszuges im Thema, das erst aus dieser Verarbeitung in seinem eigentlichen Grundwillen verdeutlicht wird; denn das Charakteristische seiner primitiven und in ganz kurze Züge zusammengedrückte Bewegung liegt zuerst in dem in schwerem Zeitmass abwärtsführenden Zug *cis* — *his*, auf den sich eine gleichartige Folge einer fallenden Sekundbewegung *e* — *dis* lastend auftürmt, aber trotz des abwärts drängenden Bewegungszuges dieser Sekund-Tonfolge selbst über die erste Sekundfolge (*cis* — *his*) hinaus aufwärtsbauend; der Wille eines Türmens und gegen eine lastende Schwere aufwärts gerichteten Andrängens liegt im Bewegungszug des Themas, das aus der Wiederholung des gleichen Teilmotivs, der abwärts sich senkenden Sekundbewegung besteht, das aber seinen eigentlichen Gehalt erst in der Art der Verbindung dieser Motivwiederholung trägt, dem Aufwärtsdrängen und Gegenstemmen gegen den abwärtsdrängenden Grundzug des Sekundmotivs, der Wiedereinsatz um eine kleine Terz höher, auf *e*; auch der Rhythmus der schweren, schleppenden Notenwerte ist selbst äusserst charakteristischer Ausdruck des lastenden Grundcharakters im Thema.

Aber alle sprachlich möglichen Kennzeichnungen wie „Abwärtsdrängen“, „Türmen“, „Bauen“, und welche immer hier gefunden werden könnten, vermögen das eigentlich Charakteristische höchstens in Andeutungen herauszufassen, das in dem bestimmten Bewegungszug der Linienformung liegt und als Energie einer Bewegung sich dem nachfühlenden künstlerischen Empfinden mitteilt, daher niemals in die Sprache oder einen anderen künstlerischen Ausdruck aus seinem ursprünglichen musikalischen Bewegungsausdruck voll übertragen werden kann, während alle sprachlichen Beschreibungen von Themen nach ihren Wellungen und ihrem linearen Kräftespiel nur soweit einen Sinn gewinnen, als sie die eigentlichen Empfindungs-Qualitäten, die im Melodischen liegen, im musikalischen Fühlen zu wecken

bestimmt sind, im Uebrigen aber doch nur zu einem vagen Aesthetisieren führen können. Auch muss alle Uebertragung der linearen Formerscheinungen in sprachliche Darstellung gegenüber dem bewegten Leben der melodischen Gestaltung immer unzulänglich und starr bleiben.

Das Gewaltige in diesem äusserlich ganz einfachen, primitiven, ja rudimentären Cis-moll-Thema liegt nun in der ungeheuren Konzentrierung und Kürze, in welcher sich der bestimmende Bewegungsgrundzug ausprägt; in einfacherem, knapperem Ausdruck als den zwei in drängender Enge übereinander schichtenden Sekundbewegungen wäre jener charakteristische Spannungsinhalt gar nicht in melodischem Linienzuge auszuprägen. Darum ist das Thema nur ein Form-Urbild, man könnte es auch Bewegungs-Urbild nennen. Was nun auf das Thema in der Fuge folgt, ist — und hierin liegt seine Gestaltungsenergie und formale Keimkraft — vergrössertes Abbild und Auswirkung jenes Grundzuges.

Die Entfaltung des Keimes beginnt hier, indem aus den auf ein Türmen und Schichten weisenden linearen Bewegungszügen des Themas ein Aufbauen in stetig wachsender und stetig nach den Höhenlagen fortschreitender Stimmenzahl ergibt: aus dem melodischen Bewegungszug des Themas schichten sich zu stemmigerem Klangmassiv weiter mit den neu hinzutretenden Stimmen kompaktere akkordliche Wirkungen, die hier besonders im Zusammenhang mit der Schwere des Zeitmasses über die Linienmehrstimmigkeit übergreifen. Die erste fünfstimmige Exposition führt (Takt 14—16) bis zu folgendem Aufbau (Themeneinsatz in der höchsten Stimme):

No. 17.

die nächste Durchführung bis zum Höhepunkt der ganzen Auftürmung mit diesem Thema (Takt 35).



## No. 18.

Musical score for No. 18, measures 29-37. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system contains measures 29, 30, and 31. The second system contains measures 32, 33, 34, and 35. The third system contains measures 36 and 37. The melody is primarily in the right hand, featuring a rising line with some chromaticism and a final descending phrase. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Schon bis hieher ist die Exposition und weitere Durchführung der Frage eine ins Grosse gesteigerte Entfaltung des thematischen Formkeims mit seinem gedrungenen Bewegungszug eines Aufbauens und Schichtens. An diesem Höhepunkt löst sich nun (Takt 36) aus dem aufgetürmten Klangmassiv eine neue thematische Bildung:

## No. 19.

Musical score for No. 19, measures 36-41. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 36, 37, and 38. The second system contains measures 39, 40, and 41. The melody is primarily in the right hand, featuring a rising line with some chromaticism and a final descending phrase. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Und auch dieses neue Thema (dem später in der gleichen Fuge noch ein drittes folgt) ist in seiner Gegensatzwirkung zum Hauptthema lediglich als Bewegungsvorgang zu verstehen; für sich und äusserlich betrachtet ist es in seiner gleichförmigen Bewegung weder rhythmisch besonders markant, noch ist es wieder in den nicht sonderlich hervortretenden Schönheitswirkungen im Sinn einer unmittelbar ins Gehör dringenden melodischen Wohlgefälligkeit erschöpft. Lag im ersten Thema der Grundwille eines lastenden Baues, so ist in diesen Bewegungszügen, der Gleichförmigkeit einer ruhig wogenden Linienführung in hohen, hellen Tonlagen eine Art schwebende Bewegung enthalten, die erst selbst als Kontrast gegen den gedrungenen Bau der Themenexposition und ersten Durchführung aufscheint und ihm gegenüber eine Art Höhe-Empfindung enthält, vergleichbar der Vorstellung lichter Höhe über einem architektonischen Bauwerk von aufwärtsstrebender Formbewegung, z. B. einem gotischen Dom: aber nicht als bildhafter Eindruck, nicht als schildernde (irgendwie programmatische) Musik, sondern als ein lediglich in der Empfindung von Bewegung und in Höhenlagen angedeuteter Kontrast, der auch gerade den Bewegungsausdruck des ersten Themas durch die gegensätzliche Abhebung umso stärker in seiner Eigenart verdeutlicht.

(Der Eintritt dieses zweiten Themas selbst findet im Vorangehenden schon durch die früher entwickelte, aufwärtsstreichende Viertelbewegung (z. B. Takt 30 — 35, siehe Beispiel Nr. 18) eine Vorbereitung durch eine, im übrigen nicht hervortretende, kontrapunktische Linienbildung, die aber mit ihrem Zug zur Höhe mit dem Gestaltungsgrundzug des ganzen Werkes in künstlerischem Einklang steht und für ihn charakteristisch ist.)

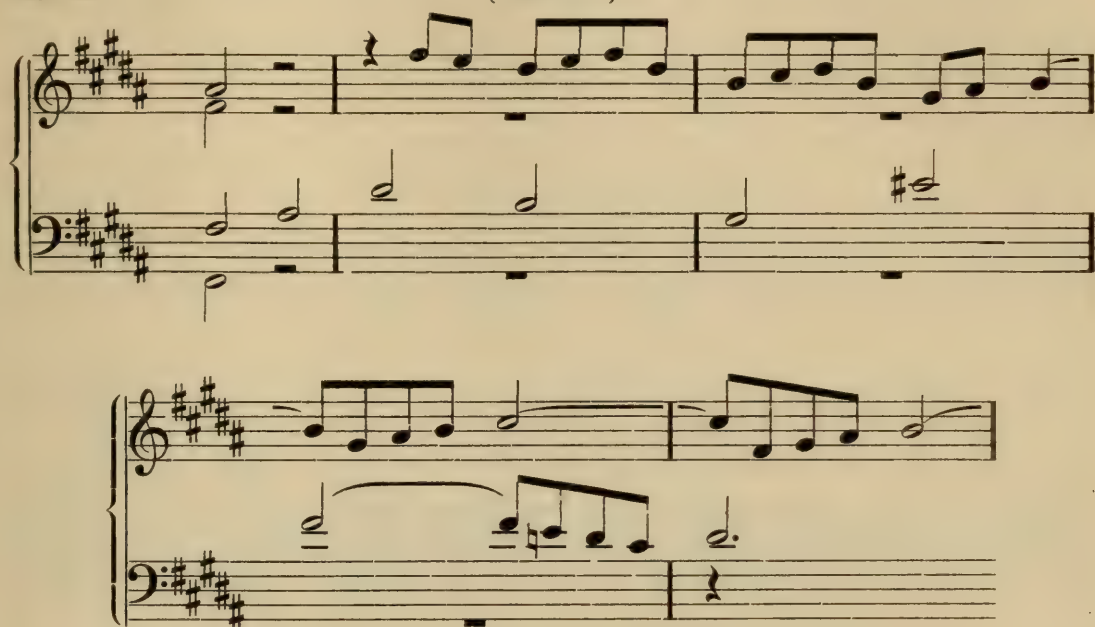
Dieses Thema, das Wellen einer schwebenden Bewegung, ist nun eine von jenen thematischen Bildungen, die sich bei Bach sehr häufig wiederfinden. Man begegnet ihm besonders oft (unter nur geringfügigen Umgestaltungen) in den Kantaten, auch in ähnlichem Sinn wie hier in der Cis-Moll-Fuge, in instrumentalen Werken. So erscheint es z. B. in gleicher Bedeutung, in geringer äusserer Verschiedenheit in der



## H-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers, II. Teil.

No. 20.

(Takt 27.)



Hier erscheint die schwebende Bewegung der gleichförmig in Achteln gehaltenen Linie in der höchsten Stimme über dem steil zu seiner Spitze aufwärtsstrebenden ersten Fugenthema, im gleichen Sinne durch den Kontrast der ganzen Bewegungsart den Grundwillen des ersten Themas umso schärfer belichtend.

Dieses Schwebethema, auf das noch vornehmlich im Zusammenhang mit den Bewegungsentwicklungen in den sogenannten „Zwischenspielen“ des polyphonen Satzstiles zurückzukommen sein wird, ist nichts als ein gleichmässig belebter Bewegungszug, der sich als ein Festhalten einer gewissen Höhenlage kennzeichnet, ein Umschweben einer im Ganzen gleichmässigen Höhe, allenfalls ganz allmählich in tiefere oder auch in höhere Lagen tragend, dies aber nur im Laufe längerer Streckenentwicklungen, nicht in einem geraden Zuge ansteigend oder fallend; das Charakteristische liegt in seinen wie gewichtslos wogenden Wellungen. Statt „Schwebethema“ könnte man viel allgemeiner „Schwebebewegung“ sagen.

Ueberhaupt kehren gewisse Themenbildungen bei Bach umso häufiger wieder, je einfachere Andeutungen eines bestimmten Drängens und Wollens, das in einer Bewegung liegt, sie enthalten, je allgemeiner ihr Bewegungszug, nicht als motivisch vereinheitlichende Wiederholungen, auch nicht im Sinne einheitlicher Grund-

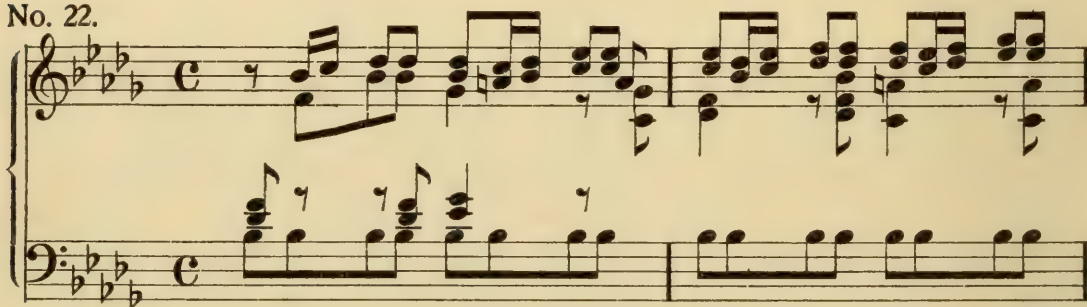
stimmungen, sondern aus der Gemeinsamkeit gewisser Bewegungsinhalte in den Zügen der melodischen Erformung. So ist z. B. auch das folgende Thema, das eine aufwärtssteigende, allmählich hinandrängende Bewegung darstellt, besonders häufig zu finden :

## No. 21.



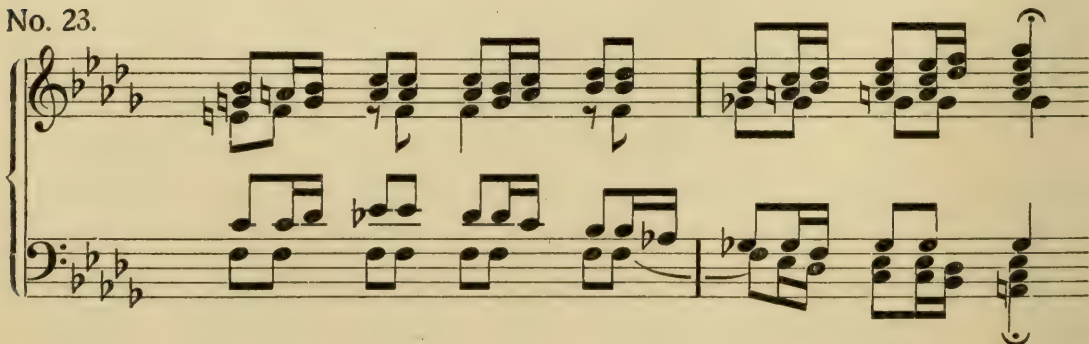
z. B. im Präludium in B-Moll aus dem I. Teil des Wohlt. Klaviers:

## No. 22.



Das hier in der Oberstimme liegende Thema mit seiner langsam aufwärtstreibenden Bewegungsenergie erscheint auch in diesem Fall wieder gemeinsam mit einem besonders scharfen Kontrast, indem der Orgelpunkt im Bass, das unbewegliche Festliegen auf b, den Grundwillen des Bauens und Aufwärtsdrängens in den höhern Stimmen verstärkt ins Empfinden treten lässt. Auch hier führt es in der Durchführung des Präludiums zu einem aufwärtsschichtenden, stets höher und kompakter getürmten Bauen in Akkordmassen; Höhepunkt: Takt 21 und 22:

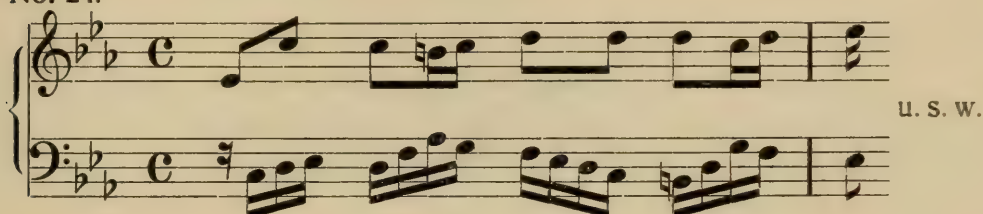
## No. 23.





Im Thema liegt eine Bewegung und Kraft, die sich gegen die lastende Schwere des Akkordmassivs in diesem Satz aufstemmt; nicht auf gewisse Vorstellungen eines bildhaften Geschehens kommt es hierbei an, sondern auf das Erfühlen des Kräfte-Wirkens in der thematischen Bewegung. (Das gleiche Motiv findet sich bei den Klavierwerken noch im B-Moll-Präludium vom zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers [hier im Rhythmus von Nr. 21], ferner z. B. in der kleinen „Fantasie in C-Moll“ [Peters No. 212, nicht mit der berühmten C-Moll-Fantasie zu verwechseln]:

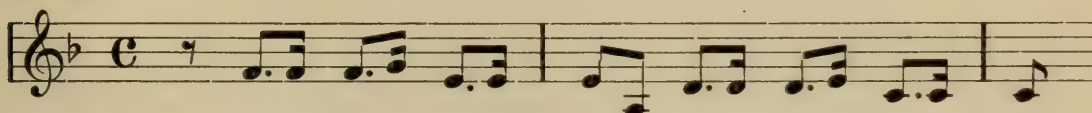
No. 24.



Auch in Vokalwerken, z. B. als Basso-Continuo in der Kantate „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ u. a. m.)

Analog findet sich die Umkehrungsform als thematische Bildung von einer in gleicher Bewegung abwärtsgerichteten Formenergie, z. B. in der IV. Engl. Suite (F-Dur):

No. 25.



Im gleichen Satz ist aber hernach vom 28. Takt an das Thema (gleich wie in den beiden B-Moll-Präludien) in aufwärtsschichtender Bewegung durchgeführt.

Bei solchen, in sehr allgemeinen, einfachen Bewegungsinhalten sich darstellenden Themenbildungen ist nicht nur der eigentliche charakteristische Gestaltungsvorgang, sondern auch die Auswirkung in der polyphonen Weiterentwicklung des Satzes verhältnismässig am eingänglichsten darzustellen; dies liegt neben der Einfachheit der Formenergie zum Teil auch daran, dass Bewegungsformen wie gleichförmiges Ansteigen, Hinabsinken, gewichtlos schwebende Figuren u. dgl. auch am leichtesten in begrifflich oder bildhaft fassbare

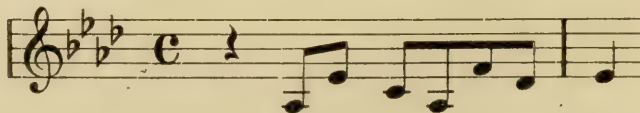
Energie- und Formbegriffe zu übertragen sind. Doch kommt es, wie schon betont, gerade darauf an, sich nicht an solche Uebertragungen (z. B. Parallelerscheinungen aus der Formenergie der Architektur) zu klammern, sondern im Gegenteil von ihnen abstrahierend die Einfühlung in den spezifisch musikalisch-melodischen Bewegungsvorgang zu gewinnen, was von solchen relativ primitiven Bewegungszügen aus am leichtesten geschieht. So ist auch bei Themen individuellerer Prägung, solchen, die nicht oder nur vereinzelt in Annäherungsformen innerhalb anderer Werke wiederkehren, der eigentliche Gehalt und Sinn der Linienführung aus den Bewegungszügen zu erfühlen. So z. B. in noch sehr einfacher Weise im steil aufragenden, von gotischem Geist belebten Thema der H-Dur-Fuge vom II. Teil des Wohlt. Klaviers (vgl. hiezu S. 45) oder in dem äusserst plastischen, in mehreren Bewegungsansätzen schleppend aufwärtsstrebenden und vom Gipfelton rasch zurücksinkenden Thema der Fuge in Fis-Moll (Wohlt. Kl. I.):

No. 26.



oder in einem Bewegungsspiel wie der schweifenden Gestaltung vom Fugenthema in As-Dur, Wohlt. Kl. I.

No. 27.



u. S. w.

Aber schon in allen diesen, noch relativ sehr einfachen melodischen Zügen ist die Beweglichkeit reicher, als dass einige typische Bewegungen, die allenfalls noch mit Sprache und Begriffen zu umschreiben wären, die Unerschöpflichkeit ihres ungemein labilen Formenspiels umfassen könnten. Wer wollte krausere Bewegungs-

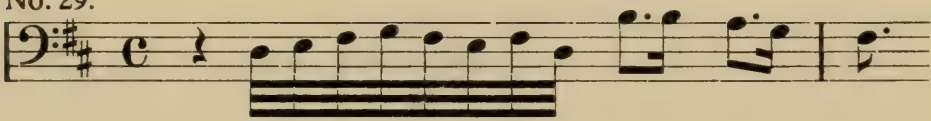


formen wie die folgende bizarre Gestaltung des Themas vom A-Moll-Präludium, Wohlt. Kl. II. (Nr. 28) zu einer Beschreibung in Worten erstarren lassen oder im Thema der D-Dur-Fuge vom Wohlt. Klav. I. (Nr. 29) das wirbelartige Aufpeitschen der Anfangsphase anders als durch die musikalisch-kinetische Einfühlung selbst gewinnen!

No. 28.



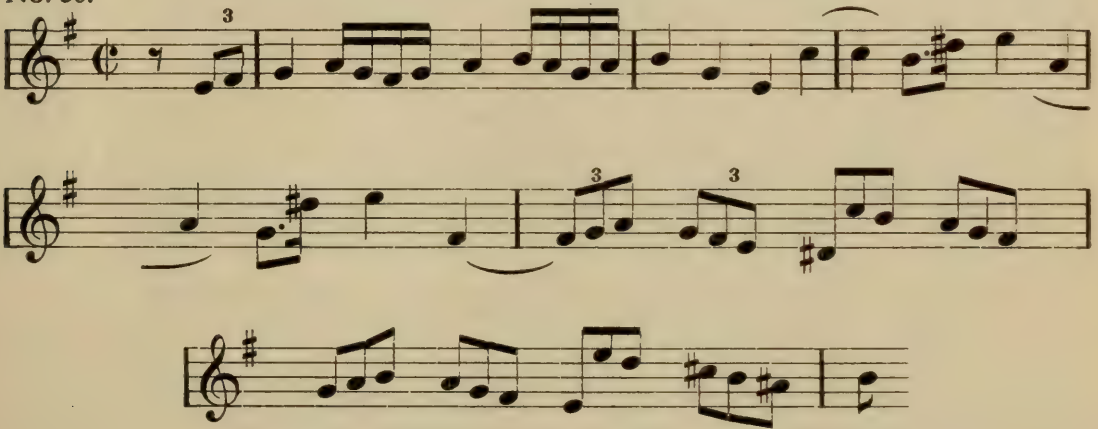
No. 29.



Hiezu kommt, dass Themen breiterer Entfaltung aus wechselndem Bewegungsreichtum scharf kontrastierender Motivzüge bestehen, z. B.

Fuge in E-Moll, Wohltemperiertes Klavier, II.

No. 30.



Fuge in D-Moll, Wohltemperiertes Klavier, II. Teil.

No. 31.



Im Thema liegt ein erstes Aufblitzen eines Formgedankens, der in der Gesamtform Wachstum und Entfaltung findet. Die melo-

dische Grundkraft, die Bewegungsenergie, wird hier zur Formenergie; alle Motivplastik ist als Motivenenergie zu erfassen. Darum braucht auch ein Thema keineswegs immer schon eine für sich besonders hervortretende, scharfe individuelle Prägung zu besitzen, wenn dies auch bei Bach das Häufigere ist; der Gehalt, der in der Motivbewegung liegt, manchmal nur ein kurzer, unscheinbarer Bewegungszug, findet oft erst während der Durchführung seine Entwicklung ins Grosse. Das Thema ist Erweckung der Form, in seiner Plastik liegt Wille und Anfang einer Bewegung, deren Spannkraft die Form des ganzen Werkes gestaltet. Damit liegt auch der einheitliche künstlerische Grundzug und Charakter eines Gesamtwerkes schon im Thema latent. Besonders in Bachs Fugen steigert sich dieser Zusammenhang ins Grossartige.

In vokalen Themen ist im gleichen Sinn aus einer Bewegung heraus die Wortvertonung zu verstehen, so z. B. im Gloria-Thema, der H-Moll-Messe:

Gloria aus der H-Moll-Messe:

Alt.  
No. 32.

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,

Der ansteigende Zug hier als Versinnbildlichung des Wortes „gloria“, der Verherrlichung. Ebenso das „Gloria“ aus dem Magnificat (in C-Dur)

Sopran.  
No. 33.

glo - ri - a Pa - tri



So wird in Bachs Textvertonung die Bewegung zum Symbol gewisser Begriffe und Darstellungen. Bach überträgt den Inhalt einer begrifflichen oder bildhaften Vorstellung in bestimmte, sehr einfache, für sie charakteristische Bewegungszüge, nach denen sich die Melodiebildung gestaltet. Aus den ganz primitiven Bewegungsformen eines Anstiegs z. B., oder eines Niedersteigens, oder eines gleichförmigen Schwebens, u. s. w. entstehen auf diese Weise Zusammenhänge zwischen Linienformung und Wortinhalt, die den Schlüssel zu Bachs Textvertonung überhaupt geben. Zugleich mit Bewegungsformen und Bewegungsrichtung sind es natürlich auch die rhythmischen Werte, die den Bewegungsinhalt charakterisieren.

Aus diesem Prinzip der Darstellung und Versinnbildlichung geht auch das Bildhafte in Bachs Musik hervor. So liegt beispielsweise dem in Verklärung und Lichtglanz getauchten Sanctus aus der H-Moll-Messe in der Themenbildung eine Bewegung des Schwebens und Wogens zugrunde:

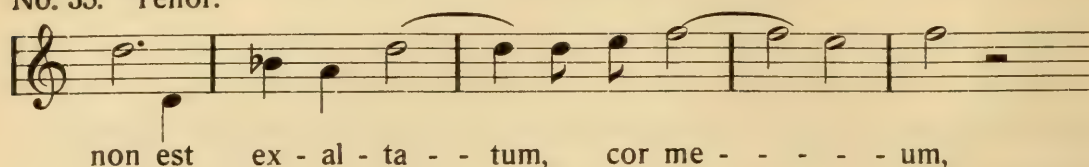
No. 34. Sopran I.

Sanctus, san - - - ctus, san - - - ctus, san - - -

ctus,

Diese musikalische Darstellungsweise durch den Bewegungsausdruck in der Linienbildung beherrscht aber nicht nur den Stil Bachs, sondern die ganze ältere polyphone Vokalmusik. Unter den älteren Meistern ist es vor allen Heinrich Schütz, bei dem bereits ein Jahrhundert vor Bach dieses Prinzip zu besonderer Klarheit und Grosszügigkeit in den Vokalwerken durchgebildet ist; als Hinweis genüge ein einzelnes Beispiel:

Heinrich Schütz. Aus den „Cantiones sacrae“. „Domine, non est exaltatum“. No. 35. Tenor.



Aus dem Worte *exaltatum* = hoffärtig (dem Wortsinn nach: „erhöht“) ist der in machtvollem Schwung ausgreifende, jäh aufragende Bewegungszug erformt, eine Linienbildung von prachtvoller melodischer Wurfkraft.

Die Vertonungen nähern sich Malereien, die einen Vorgang schildern, treffen ein Symbol, wo sie einen abstrakteren Begriff versinnbildlichen. Damit gelangen wir aber auf das umfassende, allgemeinere ästhetische Gebiet von Bach's Kunststil, welches ich von dem hier zu behandelnden technischen Gebiet damit abgrenzen kann, dass ich auf zwei grundlegende Arbeiten verweise, welche in breiter Durchführung diese Prinzipie der Bach'schen Aesthetik darlegen; es sind die beiden hochbedeutenden, nahezu gleichzeitig erschienenen Werke von André Pirro, „L'Esthétique de Bach,“ Paris 1907, und Albert Schweitzer, „J. S. Bach,“ Leipzig 1907. In beiden ist, zum erstenmal mit besonderem Nachdruck, der innere Zusammenhang von Bach's Vertonungsweise mit einer Veranschaulichung und Darstellung, im weiteren Sinne auch mit Symbolen gewisser Vorgänge und Begriffe betont, an welche die künstlerische Konzeption knüpft, und damit das „Malerische“ und Intuitive in den Grundlagen seines Schaffens hervorgekehrt. Alle melodische Plastik beruht bei Bach auf einem fortwährenden inneren Schauen des Dargestellten, das sich durch gewisse Bewegungszüge im musikalischen Kunstwerk mitteilt. Insbesondere da, wo dieses Vertonungsprinzip aus einer malerischen Darstellung in absoluteres Formen übergeht, bleiben es Bewegungszüge, auf welchen jener Zusammenhang mit einer ideellen Grundlage der Musik beruht. Daneben sind es aber auch gewisse Rhythmen, die den Charakter einer bestimmten Bewegungsart in typischer, konsequent festgehaltener Weise repräsentieren, und dies sind dann bezeichnenderweise regelmässig Bewegungsarten, die in körperlichen Bewegungen, Schritarten und dgl. beruhen. Schweitzer formuliert diesen Zusammenhang mit Bewegungseindrücken in folgenden Worten („J. S. Bach“, S. 472): „Alles was also irgendwie



einer Bewegung entspricht, die man durch eine Tonlinie wiedergeben kann, wird von Bach in Musik dargestellt.“ Ohne unter dem Hinweis auf die genannten Werke auf die ästhetische Seite der neueren Bachforschung im Rahmen des vorliegenden Buches näher eingehen zu wollen, beschränke ich mich noch darauf, zu betonen, dass diese ganze Veranschaulichung durch Bewegung nicht allein in einer nur assoziativen Verknüpfung mit Bewegungs-Vorstellungen und -Eindrücken beruhen kann, sondern dass diese selbst erst auf die viel tiefer im Grundgeschehen des Melodischen überhaupt gespannten psychischen Energien der Bewegungsempfindungen zurückzuleiten ist.

In den Kantaten, überhaupt in den Werken für Chor und Orchester, durchsetzt nun dieses Vertonungsprinzip bereits tief auch die instrumentalen Partien, welche von ihm im Dienste der Wortvertonung in ihren Themen und Linienbildungen bestimmt sind. Was nun aber die rein instrumentalen Werke Bach's betrifft, so liegt allerdings auch vereinzelt unter ihnen ohne Zweifel noch das gleiche Prinzip symbolischer Darstellung zugrunde, das seinen Ursprung in der Wortvertonung hat und auf das Hereinspielen eines gewissen ideellen Gehaltes, einer malerischen Vorstellung oder wenigstens einer in jener Motivsprache symbolisierten Grundstimmung zurückgeht. Im allgemeinen jedoch wäre es verfehlt, in der reinen Instrumentalmusik Bach's eine solche Abhängigkeit von einer bestimmten Vorstellung zu suchen; hier ist vielmehr der Zusammenhang mit einem Bewegungsinhalt viel absoluter. Die Loslösung vom Text in Bach's Instrumentalmusik bringt zwar zugleich eine Loslösung von bestimmten, im Wort ausgesprochenen Begriffen und Darstellungen, verbindet sich aber mit der Charakteristik gewisser Bewegungszüge als Grundlagen der musikalischen Formung. Wie bei den instrumentalen Themen, von denen hier auszugehen war, ist der Bewegungsinhalt an sich als die gestaltende formale Energie zu erfühlen und (ohne eine irgendwie begriffliche Ausdeutung) in seinem rein architektonischen Zusammenhang auf Aufbau, Weiterentwicklung und Gesamtform zu beziehen.

Dass auch Annäherungen an die der Polyphonie ursprünglich fremde, subjektiv empfundene Ausdrucksmelodie in die vokalen Werke eher eindringt, als in die vom Wort gelöste Architektur der instrumentalen Polyphonie, liegt auf der Hand. (Uebrigens sind auch solche Themen und Motive nicht von Zusammenhängen mit Bewegungs-

zügen in ihrer Konzeption gänzlich frei; André Pirro spricht sogar von Rhythmen des Jauchzens und des Schmerzes, die auf bestimmte Schrittweisen zurückgehen. In rein instrumentalen Werken sind Themen, welche schon im Sinne der klassischen Kunst eine Ausdrucksmelodik darstellen und aus subjektivem Empfinden konzipiert sind, wie das folgende, gleichfalls in mehreren Werken wiederkehrende klagende Motiv

Aus der Fuge in Fis-Moll, Wohltemperiertes Klavier I. (2. Thema):

No. 36.



ziemlich selten anzutreffen.)

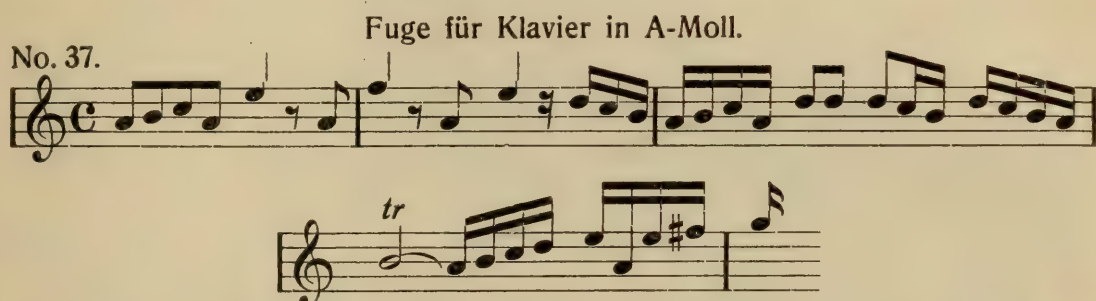
Aus den psychologischen Grunderscheinungen der gesamten Melodiebildung sind die allgemeinsten ästhetischen Grundlagen von Bach's Themen- und Motivbildungen zu verstehen. Auch bei diesen melodischen Keimformen gilt es wie bei aller Linienkunst die Töne zu vergessen und die Bewegung zu erleben. Der Formausdruck des polyphonen Themas drängt die klanglichen Erscheinungen zurück.

### *Formal-technische Erscheinungen im Thema des polyphonen Stils.*

Ueber den Zusammenhang der Bewegung mit Sinn und Ausdrucksgehalt der Themen mögen, da die vorliegende Untersuchung auf die eigentlich technischen Fragen gerichtet ist, diese kurz gefassten Hinweise genügen; was nun die technischen Besonderheiten der Bach'schen Themenbildung betrifft, so sind diese durch ein formales Empfinden bestimmt, welches in einer Art Ausgleich zwischen den Bewegungen besteht. Dies bedingt ein Gleichmassgefühl wesentlich anderer Art, als es im Symmetrie-Prinzip der klassischen Linie mit ihrer regelmässigen Folge von Betonungspunkten und ihrer Gruppierungstechnik vorliegt. Aber wenn aus diesem Grunde das melodische Formprinzip der Fortspinnung auch vager in seinen formalen Gesetzen bleibt als das der Gruppierung, so beruht es darum nichtsdestoweniger auf einem gewissen formalen Gleichgewichtsempfinden, das durch die Bewegungszüge waltet, und je weniger die formale Technik sich auf äussere Erscheinungen, wie



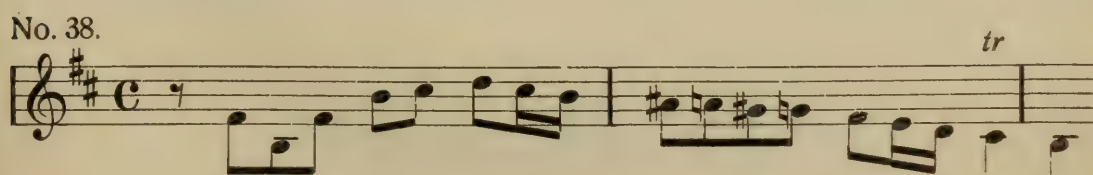
z. B. die Symmetrie, stützen kann, um so tiefer durchgebildetes Formgefühl erfordert ihre Beherrschung. Dieser Ausgleich im polyphonen Thema betrifft die Räume wie die Richtungen der Bewegungen. So folgt z. B. nach aufwärtsstrebenden Bewegungen in der Regel im Lauf der Weiterentwicklung innerhalb des Themas, wenn auch nicht immer unmittelbar, eine Rückwendung bis zum Ausgangston oder wenigstens bis in seine Nähe, und umgekehrt. Vgl. z. B. die Themen in Nr 26, 30, 31, 38 und das folgende:



Der grösste Teil der Themen Bach's zeigt einen solchen Ausgleich; wo er fehlt oder nicht voll durchgeführt ist, vollzieht er sich in der dem Thema folgenden Fortspinnung.

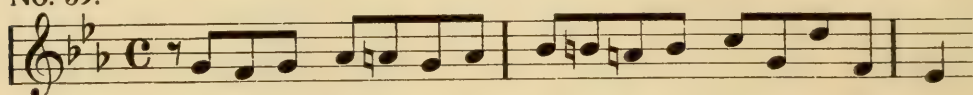
Ferner äussert sich eine Art Gleichgewichtsempfinden in der Themengestaltung darin, dass Bewegungen, die in weiten Intervallen vor sich gingen, auch durch sekundweise verlaufende Bewegung ihren Ausgleich finden, und umgekehrt. (Eine alte Schulregel, dass grössere Intervallsprünge in einer melodischen Stimme durch nachfolgende diatonische Bewegung ausgefüllt werden und dass nach grösseren Sprüngen immer eine Umkehr erfolgen soll, birgt einen richtigen Kern, wenn sie auch für die instrumentale Melodik viel zu eng gefasst ist, und vor allem in solcher Formulierung viel zu sehr das äussere Bild der Zeichnung statt der bestimmenden tieferen Kräfteverhältnisse im Melodischen hervorhebt.)

Ausgleich eines in weiten Intervallschritten ansteigenden Anfangs durch eine in engen Schritten durch den ganzen Raum des Anstiegs zurückkehrende Bewegung zeigt das Thema einer Fuge für Klavier in H-Moll:



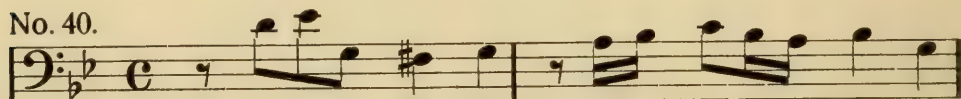
Das Umgekehrte, am Ende des Themas weite, wieder hinabgreifende Umfassung einer vorangehenden, stufenweise erfolgenden Steigerung liegt z. B. im Thema einer (unvollendeten) Fuge für Klavier in C-Moll:

No. 39.



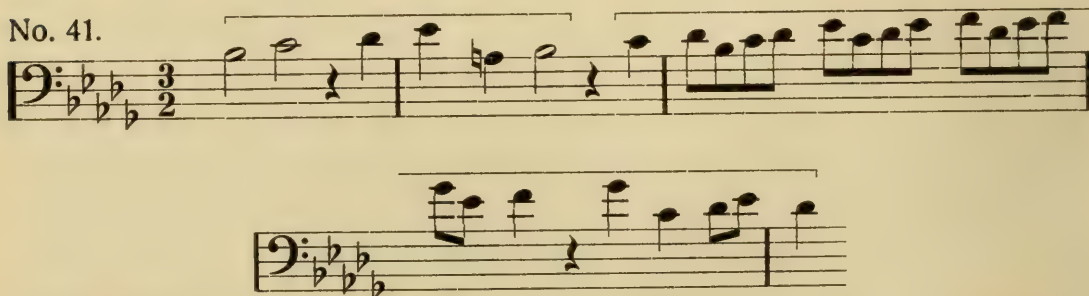
In so sinnfälligen Formen wie bei diesen beiden Fällen sind jedoch die typischen Erscheinungen dieses Ausgleichsgefühls nicht immer zu suchen. So zeigt in allgemeinerer Weise das Thema der Fuge in G-Moll, Wohlt. Kl. I, die Umfassung des ersten Teiles annähernd durch die Bewegung des zweiten ausgeglichen:

No. 40.



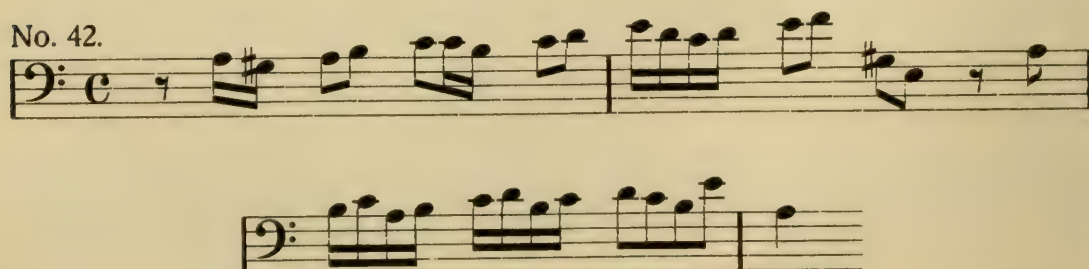
Ein solcher Ausgleich findet oft in mehreren Wellenzügen statt, z. B. im Thema der B-Moll-Fuge (Wohlt. Klavier II) zweimal, (zwischen den mit — bezeichneten Teilen):

No. 41.



Ebenso zwischen den beiden durch die Achtelpause getrennten Teilen des Themas der A-Moll-Fuge (Wohlt. Klavier I):

No. 42.





Es entsteht so in den meisten Themen eine Art Mittelpunkt der Bewegungsschwankungen, die von ihm nach oben und unten abweichen, und der meist die Tonika, oder auch der Dominantton, selten die Terz ist. Diese Herstellung eines Gleichgewichts zwischen den Bewegungen erfolgt aber nicht nur in der Bewegungsrichtung, sondern auch zwischen den Belebungs Massen des Themas: raschem Anstieg pflegt eine langsam abwärtsführende Bewegung zu folgen und umgekehrt pflegt sich eine langatmige Spannung, welche durch langsamen Anstieg entsteht, in eine rasche und jähe Wendung abwärts auszulösen, oder wenigstens durch ein Sinken in lebhafterer Bewegung. Vgl. No. 29, 31, 7, 26 u. a.

Alle diese Erscheinungen sind keiner pedantischen Gesetzmässigkeit zu unterwerfen, sondern unterliegen einem viel allgemeineren Ausgleichsempfinden; das Formgefühl bei der Themenbildung beruht hier also nicht, wie bei den klassischen Bildungen, auf einer Symmetrie der Ausmasse, die im Gegenteil bei der Linie der Polyphonie oft sehr ungleich sind, sondern wie alle ihre Stileigentümlichkeiten gleichfalls auf einem Empfinden der Bewegungsvorgänge im Melodischen, die sich im Grossen und Ganzen die Schweben halten.

Die einfache tonale Gesetzmässigkeit in den Themen geht mit diesem Ausgleich zwischen den Bewegungsspannungen Hand in Hand; die meisten Themen nehmen eine Wendung zur Dominante und kehren in die Tonika zurück, manche enden in der Dominante, die Weiterspinnung damit in die Rückkehr nach der Tonikaweisend.<sup>1)</sup> (Bei Fugenexpositionen knüpft sich eine bestimmte Gesetzmässigkeit im Auftreten des Themas durch die verschiedenen Stimmen des Expositionsteiles an diesen tonartigen Ausklang des Themas.)

---

<sup>1)</sup> Manches Bemerkenswerte über den Bau der Bach'schen Themen bringt die kleine, wenig bekannt gewordene Schrift von Emil Naumann, „Ueber ein bisher unbekanntes Gesetz im Aufbau klassischer Fugenthemen“, (1878).

## Sechstes Kapitel.

### Die melodische Fortspinnungstechnik im polyphonen Stil.

*Auswirkung der thematischen Energie in der unmittelbaren Weiter-  
spinnung. Bewegungsempfindung und Formgefühl in der Linien-  
entwicklung.*

Der Bewegungsinhalt bestimmt auch die Art der weiteren einstimmigen Formentwicklung, auf welche das Thema zielt. Die melodische Fortspinnung ist, wie bereits hervorgehoben, eine Technik des fließenden Uebergangs, die sich von der motivischen Verarbeitungstechnik innerhalb der mehrstimmigen klassischen Setzweise wesentlich unterscheidet. Sie ist eine stetige Neuerformung aus der melodischen Energie, eine Weiterauswirkung der Bewegungen. Hier sind ganz besonders die Werke von Bach für Violine und Cello ohne Begleitung als Vorbilder und Studiengrundlagen zu werten: die Technik, die hier in den einstimmigen Linien, wo naturgemäss die Spannkkräfte der Melodik am konzentriertesten wirken, in ihrer reinsten Form erscheinen, beherrscht aber auch alle melodische Entwicklung innerhalb der mehrstimmigen Sätze des polyphonen Stils.

Die treibende Energie, welche in der Linienformung wirkt, ist schon an der unmittelbaren Weiterführung eines Themas bei Bach zu beobachten. Diese ist daher in erster Linie von den Spannungsverhältnissen im Thema bestimmt und hängt zunächst in ihren ersten Bewegungsphasen davon ab, ob mit dem Themenabschluss eine Entspannung nach einem Höhepunkt, oder aber ein Ansteigen zu neuen Entwicklungen vorliegt. Hieran knüpft sich die Fortsetzung, aber nicht wie im klassischen Stil, an das Streben zur Abrundung einer 2- oder 4- oder 8-taktigen Themenbildung in ebenso langen Abschnitten zu einem einheitlichen symmetrischen formalen Zusammenschluss. Die Technik der Fortspinnung ist verborgeneren stilistischen Merkmalen unterworfen; aus dem Thema selbst ist das Drängen zur Weiterformung zu erfühlen.

Für die erste unmittelbare Fortspinnung aus dem Thema ist ein Formgefühl dafür massgebend, ob der Bewegungsanschwung sich innerhalb des Themas selbst auswirkt, die Steigerungen ihren Kulminationspunkt erreicht haben, oder zunächst noch nach weiterer



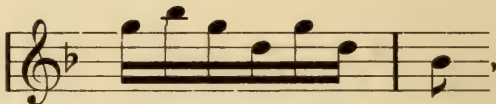
Spannungssteigerung drängen; aus diesem Gesichtspunkt erfolgt die erste ausgleichende Weiterentwicklung. Von einzelnen Beispielen sind am besten die Grundzüge dieser formalen Technik in der Linienausspinnung zu gewinnen. Liegt in einem Thema, insbesondere in seinem letzten Teil, der Anschwung einer aufwärtsgerichteten melodischen Bewegung, so besteht die Weiterspinnung zunächst in einer allmählichen steigernden Fortentwicklung bis zu einem Höhepunkt. In dieser Weise wirkt z. B. das in seiner lebendigen Energie aufwärts strebende Thema der Courante aus der Suite für Cello in D-Dur (erster Takt des folgenden Beispiels) in seine Fortspinnung hinein:

No. 43. Thema

Die Fortführung nimmt hier die begonnene Steigerung und Bewegung aus der Erformungskraft des Themas auf und entwickelt diese bis zu einem Höhepunkt (3. Takt, Ton  $\bar{h}$ ), um erst in den folgenden Takten die über das Thema hinaus geführte Steigerung durch abwärts gerichteten Bewegungsausgleich zu entspannen. Diese Erscheinung eines subtilen formalen Empfindens, das den ganzen alten Linienstil kennzeichnet, und das nie in eng begrenzte Gesetze einzuzwängen ist, zeigt beispielsweise auch die Fortspinnung bei dem Thema des Presto-Schlusssatzes aus der Sonate für Violine in G-Moll:

No. 44.



Nach dem ersten Motiv , setzt

sich dessen in weit ausgreifenden Intervallsprüngen abwärtsdrängende Energie zunächst fort, indem die Bewegungsvorgänge eine bis zum vierten Takt weiterwirkende, in gleichen motivischen Fortschreitungen durch zwei Oktaven hinabführende Entwicklung zeigen; erst nach dieser breiten Auswirkung der motivischen Energie löst sich (vierter Takt) ein rasch aufwärtstreibender Anschwung aus, von einer Bewegungskraft, die im Lauf eines einzigen Taktes nahezu die ganze vorangehende Abwärtsführung durch zwei Oktaven wieder umspannt.

Auch diese jäh aufwärts treibende Energie des vierten Taktes findet nun in der weiteren Fortspinnung ihre Auswirkung; aber nicht durch eine geradlinig die Aufwärtsbewegung fortsetzende Entwicklung, sondern in einer für die polyphone Linienauspinnung charakteristischen Art: von dem Gipfelton dieses Anschwungs, dem Ton  $\bar{g}$  des 5. Taktes, greift nämlich die Bewegung in neuen Kurven aus, die zuerst nach der Tiefe ausholen, um von hier in neuen Wellungen hinanzudrängen, zu stets höheren Gipfeltönen treibend:  $\bar{a}$  (Takt 7), hernach  $\bar{b}$  (Takt 9). Die Fortsetzung der geradlinigen Steigung vom 4. Takt liegt also in den Kurvenhöhepunkten; diese Technik von Wellenbewegungen, deren Gipfel untereinander eine hinansteigende Reihe, oder auch umgekehrt hinabsinkende Entwicklung zeigen, ist für Bach's einstimmige Fortspinnungstechnik besonders kennzeichnend.

In dem vorliegenden Falle führt diese Kurvensteigerung mit dem 9. Takt gerade bis zum Ton  $b$  zurück, dem höchsten im Themenanfang selbst berührten Ton, so dass hier die zuerst jäh in



weiten Sprüngen geradlinig hinabstürzende Bewegung durch die weitere Wellenentwicklung ihren vollgerundeten Ausgleich findet.

Von diesem Gipfelton aus setzt sich aber die Wellung im Grossen fort; denn die ganze langatmige Steigerung, welche zum Gipfelton  $\bar{b}$ , führte, findet wieder in grösseren Zügen ihren Bewegungsausgleich durch eine abwärts tragende Reihe von Höhepunkten neuer, diesmal über je einen Takt sich erstreckender Kurvenbewegungen, die Reihe  $\bar{b}$  (Takt 9),  $\bar{a}$  (Takt 10) und  $\bar{g}$  (Takt 11); hiebei ist es eine für den Bach'schen Linienstil typische Erscheinung, dass die absteigende Entspannung gegenüber der ansteigenden Entwicklung in bedeutend schnelleren (hier ganztaktigen) Erstreckungen fortschreitet.

Innerhalb der ersten steigenden Fortspinnung bis zum 9. Takt ist noch zu beobachten, wie bei den Kurvenbildungen jeweiligen die hinabstreichende Entspannung in der ruhigeren Bewegung von diatonischen Sekundschriften gehalten ist, die hinantragenden Wellenzüge jedoch sich in gesteigerter Energie über weite Sprünge, in Akkordkonturen, erspannen; alles Hinandrängen trägt den Ausdruck erhöhter Energie auch in allen äusseren Formen der Bewegung; im Ausholen über weite Intervallschritte liegt stets ein gesteigerter Impuls.

Schon um an diesen wenigen Takten eines Einzelfalles die Entwicklungstechnik der Fortspinnung zu verfolgen, kommt es darauf an, dass man sich in die melodischen Spannungsvorgänge hineinfühle und von den Bewegungsvorgängen aus in die ganze subtile Technik eindringe. Das Thema des polyphonen Linienstiles wirkt in seine Fortsetzung hinein, ein Ansatz und Anschwung, der in ihm liegt, vollendet sich erst in den Linienzügen, die ihm unmittelbar folgen. Liegt schon im Thema selbst Bewegung, aus der seine Plastik erstand, so entfliesst alles, was ihm zunächst an Entwicklungen folgt, einem aus ihm erspannten Drängen zur Form. Die Fortspinnung ist stets ein Werden aus der Triebkraft des Melodischen.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Bei der unmittelbaren Fortsetzung eines thematischen Gedankens liegt auch im Unterricht regelmässig das schwerste Hemmnis für alle jene Lernenden, die in Abhängigkeit vom liedmässig-klassischen Melodieprinzip befangen sind; hiebei zeigt es sich stets, dass auch solche Anfänger, denen es keineswegs an melodischer Erfindungsgabe fehlt, der linearen Weiterverarbeitung solange ratlos gegenüberstehen oder in die gewohnten Bahnen ebenmässiger Rundung zu Gruppen und Liedformen sich abdrängen lassen, als nicht die

Analog zeigt z. B. der folgende einstimmige Satzanfang, wie die Weiterspinnung eine nach Ueberwindung eines Höhepunktes verlaufende Bewegung aufnimmt und diese zuerst weiter bis zu einem Tiefpunkt der Entspannung abklingen lässt, um von diesem aus von Neuem zu steigender Formung zu entwickeln, z. B.:

Suite für Violine in E-dur, Präludium:

Thema:

No. 45.

Die belebte, abwärtsstürzende Bewegung des Themas findet die Auswirkung ihrer lebendigen Energie zunächst durch eine um eine

formalen Eigentümlichkeiten der Fortspinnung bei ihren Wurzeln, d. h. auch bei den tieferen stilistischen Eigentümlichkeiten erfasst sind, die mit den formal-technischen innigst verquickt sind. Darum ist auch nicht aus Regeln und Gesetzen allein, soweit sich diese in einer so grosszügigen Kunsterscheinung wie der polyphonen Linie überhaupt formulieren lassen, sondern zuerst und zutiefst aus einer intensiv durchdringenden Einfühlung in das künstlerische Vorbild die Technik melodischer Ausspinnung zu gewinnen, nach welcher sich das Thema zu weiteren Bewegungszügen fortsetzt und steigert, und nach welcher schliesslich die grösseren Zusammenfassungen zu gedehnten einstimmigen Entwicklungen und bis zu ganzen einstimmigen Sätzen erfolgen.



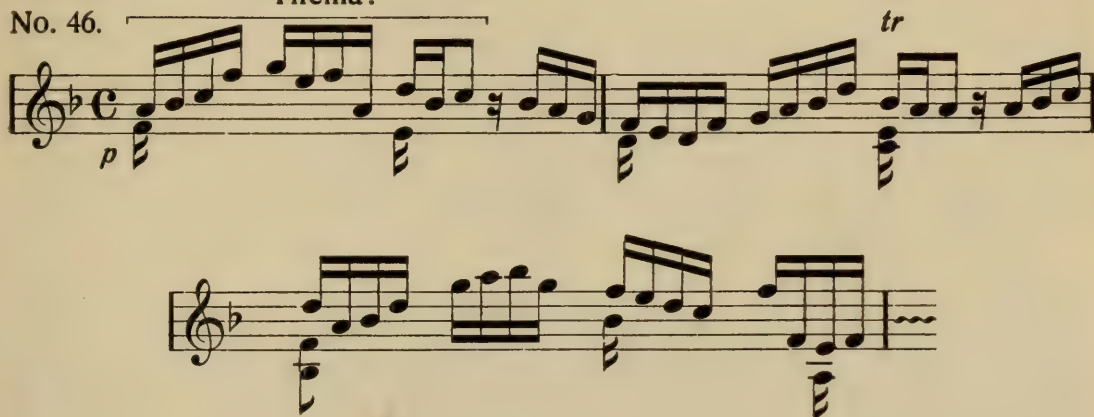
weitere Oktave (Ton  $\bar{e}$  des dritten Taktes) abwärts führende Fortspinnung, der eine langgedehnte, in mehreren Phasen sich entwickelnde Liniensteigerung in einem (wieder genau bis zum ursprünglichen Gipfelton  $\bar{e}$  leitenden) Ausgleich der Bewegungen folgt.

Ebenso in kleineren Dimensionen:

Sonate für Violine in C-Dur:

*Largo.*

Thema:



Im Thema erst ein ansteigender, dann ein sinkender Bewegungszug; letzteren führt die Fortspinnung zunächst bis zu einem Tiefepunkt ( $\bar{d}$ ) weiter, von hier an in neuen Spannungsentwicklungen zur Höhe drängend.

Ist ein Thema für sich eine abgeschlossene Bewegungsphase, die mit einem Absatz und vollen Entspannungspunkt oder, was allerdings bei einstimmigen Sätzen seltener ist, mit einer Pause endet, so entwickelt sich nach dieser Entspannung die Linienbildung aus neuem Bewegungsansatz, z. B.:

No. 47.

Suite für Cello in C-Dur, Präludium:



Nach dem Thema folgt bei diesem Beispiel im zweiten Takt neue Wiederaufnahme der Bewegung; hiebei findet der durchwegs abwärtsgerichtete Bewegungszug des Themas einen Ausgleich in der Bewegungsrichtung überhaupt erst in der Fortspinnung.

### *Das Auftreten von Sequenzen im Laufe der Fortspinnung.*

Indem die Fortspinnung eine Bewegungsauswirkung aus dem Thema darstellt, erscheint als sehr häufige technische Arbeitsweise das Entwickeln von Sequenzen, d. h. gleichartiger melodischer Bildungen, die sich in gewissen sinnfälligen Folgen einander anreihen, am einfachsten in gleichmässig ansteigender oder absteigender (diatonischer oder chromatischer) Folge<sup>1)</sup>. Solche Sequenzen liegen z. B. schon in der angeführten Fortspinnung: Nr. 44, Takt 5—11.

Die Technik der Sequenz birgt bei Bach ausserordentliche Subtilitäten. Im Zuge der Linienausspinnung gewinnt sie bei ihm niemals irgendwie den Charakter des Mechanischen. Zunächst ist die Richtung des Sequenzierens, auf- oder absteigende Folge von Bewegungsphasen, durch andere Erscheinungen bestimmt, die nichts mit dem Auftreten von Sequenzen selbst zu tun haben, durch das Empfinden ausgleichender Bewegungsentwicklung. Eine erste Forderung für die Fortspinnung nach dem Thema liegt in der stetigen Belebung des melodischen Flusses. Aus diesem Grunde bildet sich die Sequenz in der Regel aus denjenigen Linienphasen oder Teilmotiven des Themas, welche die grösste Belebungskraft und lebhafteste Bewegung in sich tragen.

---

<sup>1)</sup> Für Schüler birgt die Sequenz stets die Gefahr der Oede und spannkraftsloser Melodieentwicklung. Verfehlt ist immer in kompositorischen Arbeiten das Anwenden der Sequenz um ihrer selbst willen, das Anstücken gleichartiger Tonfolgen bloss als Mittel zur weiteren Verlängerung melodischer Linien. Das Sequenzieren führt dann immer zu langweiliger Gleichförmigkeit und totem Fortleiern melodischer Tonfälle, wenn nicht als erste und wesentlichste Grundlage der Fortspinnung aus der Linienkunst der alten Meister das stetige Entwickeln von Spannkraften und treibender Bewegung erfasst, und hieraus auch die Sequenz selbst entstanden ist. Im pädagogischen Vorgehen ist sie daher nur scheinbar eine Erleichterung des Arbeitens, als ein äusserer technischer Behelf, in Wirklichkeit birgt sie gerade für Schüler enorme Schwierigkeiten, weil im Sequenzieren durch eine sinnfällige äussere Erscheinung das innere Wesen des Formens, die tieferen bestimmenden Kräfte der Gestaltung verdrängt werden.

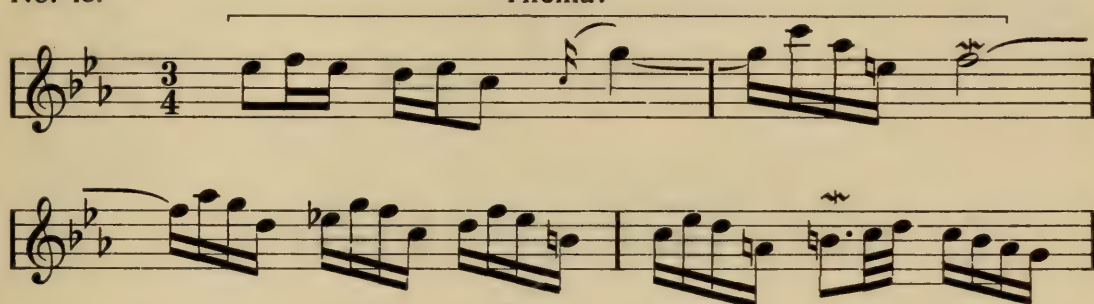


So wird im folgenden Beispiel der aufsteigende Bewegungszug des zweitaktigen Themas durch eine langsam absteigende Fortspinnung ausgeglichen, u. z. in Form einer Sequenz, die aus dem belebtesten Teilstück des Themas den Sechzehnteln des 2. Taktes gebildet ist:

II. französische Suite, Sarabande:

No. 48.

Thema:

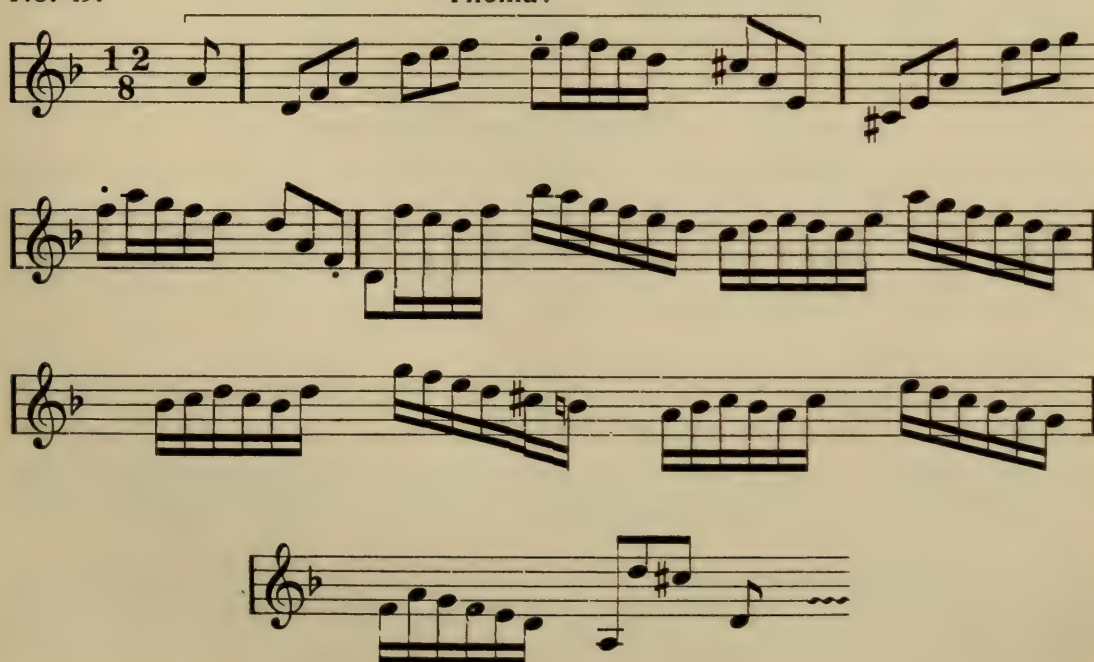


Gewinnung von Fortspinnungssequenzen aus dem belebtesten Bruchstück des Themas zeigt auch das folgende Beispiel; die schnellste Bewegung des Themas (erster Takt) liegt in den Sechzehnteln: vom dritten Takt an Fortspinnung dieser motivischen Sechzehntelbewegung in halbtaktigen Sequenzen:

Suite für Violine in D-Moll, Gigue:

No. 49.

Thema:

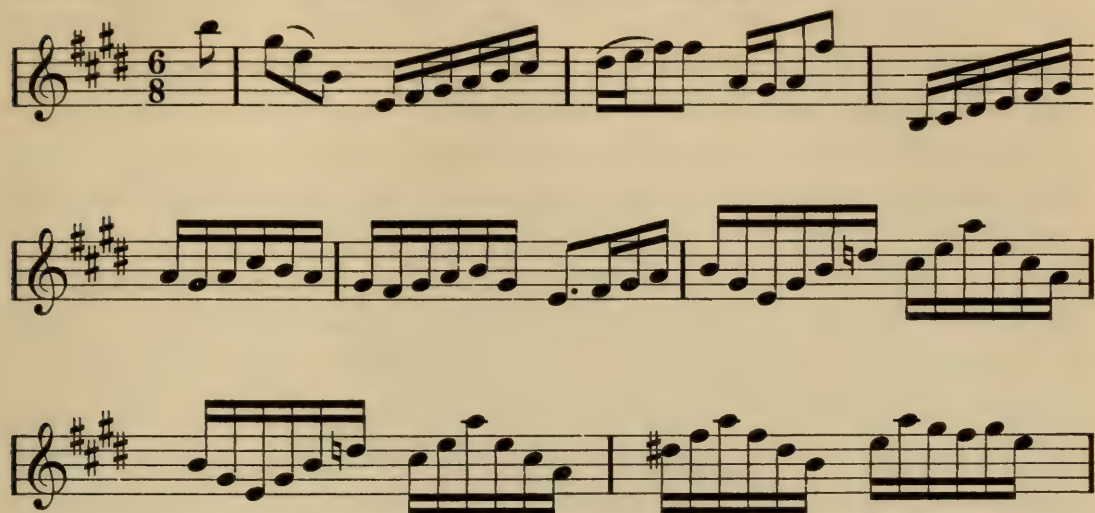






No. 52.

Suite für Violine in E-Dur, Gigue:



Wenn daher auch mit dieser, aus der Spannkraftsentwicklung hervorgehenden Linienfortspinnung der fortlaufende, ungebundene melodische Fluss des polyphonen Stils gegenüber der klassischen Liedsymmetrie als ein weitaus grosszügigeres, freieres und allgemeineres Formprinzip erscheint, dessen Technik sich in kein enges System zwingen lässt, so erstreckt sich nichtsdestoweniger auch über den grösseren Zug einer breiten Fortspinnung, ähnlich wie schon innerhalb der kleineren Dimensionen des Themas selbst zu beobachten, ein im Stilempfinden beruhendes formales Gleichgewicht, welches zwischen den einzelnen Linienphasen herrscht und darauf beruht, dass die Spannkraft und Formungsenergie, die in den thematischen Gebilden liegt, ihre stetige volle Auswirkung erlangen. Das Formgefühl beruht in einem feinen Empfinden, das die inneren melodischen Spannungsverhältnisse ausgleicht, das einen thematischen Anschwung in der Fortspinnung zur Geltung kommen und umgekehrt auch nicht ein Thema über seine wirkende Kraft hinaus zu längeren Bildungen sich dehnen lässt; die in den Bewegungszügen liegende latente Energie des Themas wirkt daher in die Dimensionen der Form.

### *Die thematisch-motivische Technik in der melodischen Fortspinnung.*

Eine weitere Eigentümlichkeit dieser melodischen Fortspinnung betrifft die thematisch-motivische Verarbeitungstechnik innerhalb der Linienentwicklungen. Hier herrscht eine Verschieden-

heit gegenüber der klassischen Verarbeitungsweise, die gleichfalls in ihren Wurzeln auf die Gegensätze von der Technik der Gruppierung und des fließenden Uebergangs, wie alle Eigentümlichkeiten der beiden Linienstile, zurückgeht.

Schon bei den angeführten Beispielen trat hervor, dass in der Fortspinnung nur teilweise ein schwacher oder deutlicherer Anklang an die thematisch-motivischen Züge selbst vorliegt. Auch in dieser Technik der motivischen Durcharbeitung liegen wieder bei der melodischen Kunst der Polyphonie die tieferen Schwierigkeiten; denn in der einstimmigen Ausspinnung ist die motivische Einheitlichkeit im Ganzen in einer viel allgemeineren Art festgehalten und über die Linienentwicklung durchgeführt als bei den Klassikern, und auch die Anklänge an das Motiv verfließen oft in viel weitere Abweichungen vom ursprünglichen motivischen Grundzug.

Diese motivische Technik innerhalb der melodisch-einstimmigen Fortspinnung ist aber zunächst auch von der Motivverarbeitung in der Mehrstimmigkeit Bach's zu unterscheiden. Schon von alters her bildete sich im mehrstimmig imitatorischen Stil eine Technik heraus, die in der Verwendung einzelner Thementheile besteht, welche gesondert auftreten. Namentlich in Bach's Instrumentalwerken, den Fugen, vor allem auch in den „Brandenburgischen Konzerten“ ist diese Durchführungsart, in der einzelne kleinere Teile des Themas die Verarbeitungsgrundlage abgeben, etwas Typisches. Während aber hier die Themenbruchstücke unmittelbar als für sich bestehende, kleinere motivische Bildungen in das Gewebe der Stimmendurchführung eintreten, liegt in der einstimmigen Ausspinnung eine andere Art des motivischen Anklangs vor, indem der Linienzug sich allmählich, in fließendem, unmerklichem Uebergang thematischen Zügen nähert und ebenso in stetiger Entwicklung wieder aus diesen in neue Bildungen überleitet.

Dieser Gegensatz zwischen motivischer Technik in der einstimmigen melodischen Fortspinnung zur Verarbeitung selbständig auftretender Bruchstücke innerhalb einer Mehrstimmigkeit konnte sich aber in der Polyphonie und bei Bach deswegen nicht zu durchgängiger scharfer Sonderung ausprägen, weil hier die Mehrstimmigkeit selbst auch in ihren melodischen Stimmenzügen von jener allmählichen motivischen Ueberleitungstechnik durchsetzt ist. Beide Arten der thematischen Verarbeitung, selbständiges Auftreten von Themen teilen, wie auch fließender melodischer Uebergang zu thematischen



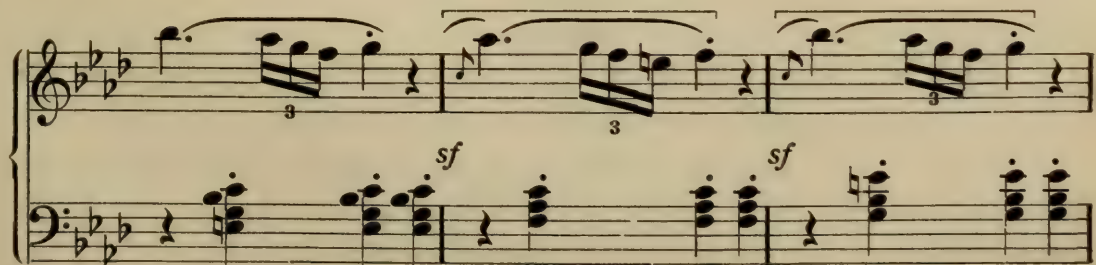
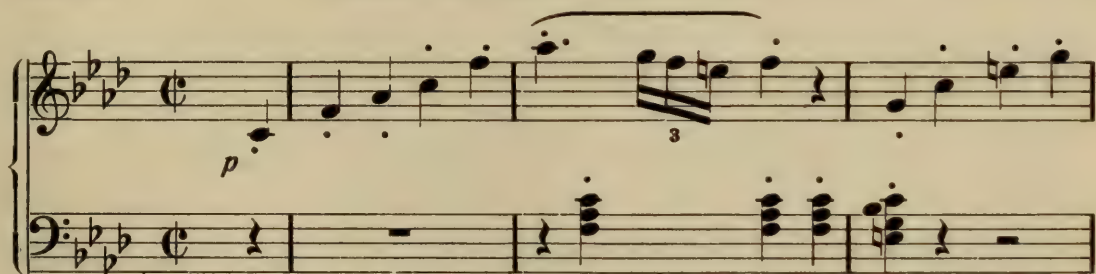
Anklängen innerhalb der Linien, kommen daher in Bach's Mehrstimmigkeit vor.

Hingegen erscheint in der späteren, klassischen Arbeitsweise die Technik selbständig auftretender Themenbruchstücke zu viel schärferem, kennzeichnenderem Gegensatz gegenüber der motivischen Technik in Bach's einstimmiger Fortspinnung ausgeprägt, aus Gründen, auf die später zurückzukommen sein wird. Auch greift hier dieses Verfahren auf die melodische Kunst selbst über. Daher können auch hier die Eigenarten von Bach's melodischer Technik zunächst aus einem scharfen Gegenbild heraus am deutlichsten belichtet werden, indem ihrer Beobachtung die klassische Motivtechnik in ihren Hauptmerkmalen vorangestellt wird.

Typisch für die motivische Weiterführung eines klassischen Themas ist die Zerteilung in seine Motive und Motivteile und die Anknüpfung an den letzten Thementeil. Bruchstücke aus dem Thema werden herausgehoben, an das Vorangehende angereiht, häufig sogar in ziemlich unveränderter, mehrmaliger Wiederholung, und zwar Bruchstücke, wie sie sich nach der Akzenteinordnung von selbst absplitteln, z. B.:

No. 53.

Beethoven, Sonate Op. 2, Nr. 1:



The image shows a page from a musical score, likely a vocal score for a song. The music is written on two staves: a treble clef staff for the voice and a bass clef staff for the piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked with 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The score is for a song titled 'The Swan' from 'The Swan Lake' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a half note G4 and a half note F4. The melody then continues with a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The final measure of the excerpt shows a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The score is presented on a single page with a decorative border.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of three measures. The first measure contains a half note G4 and a quarter note A4. The second measure contains a quarter note B4, a beamed eighth-note triplet of C5, D5, and E5, and a quarter note D5. The third measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a half note A4. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first measure, and "The Rose Tree" is written below the second measure. The score is presented on a single page with a light blue background.

(Die Bruchstücke mit        gekennzeichnet.)

Der grosse, kraftvolle rhythmische Schwung des Themas verliert sich in das Nachhallen thematischer Teilbildungen, deren rhythmische Stellung sich hierbei stets in das weiter pulsierende, gleichmässige, zweitaktige Akzentgerüst einfügt.

*Die motivische Zerkleinerungstechnik Beethovens als Konsequenz aus dem klassischen Melodieprinzip.*

Dieses motivische Verarbeitungsprinzip liegt in dem Wesen der liedmässigen Melodik selbst begründet; das klassische Thema ist schon durch seine stetigen Einkerbungen zu dieser Zerteilungstechnik



bestimmt. Im Pulsieren der Akzentschläge liegt schon Anstoss und Vorbereitung zu einer solchen Zerspaltung des Themas in seine Teilmotive, in welche es wie von selbst zerbröckelt. Die zweitaktig akzentuierte Melodie ist ihrer technischen Beschaffenheit nach „spröde“, wie die polyphone mit ihren stetigen Uebergängen und linearen Entwicklungen von unbegrenzter Schmiegsamkeit. Wie die klassische Melodik mit ihren Einkerbungen einerseits im Hinblick auf die Entwicklung zu grossen Formen schon den Willen zur Gruppierung in sich trägt, so wirkt andererseits ihre Grundbeschaffenheit hier in umgekehrter Richtung zerteilend ins Kleine und Einzelne.

Charakteristisch ist hiebei wieder nicht nur die Verarbeitung von Themenbruchstücken nach den taktmässig-rhythmischen Sonderungen, sondern auch der für die ganze klassische Technik kennzeichnende Grundzug konsequenter Weiterbildung dieses Prinzips in einer gleichmässig nach halbierenden Zerteilungen fortschreitenden motivischen Absplitterungstechnik. Denn aus dem im klassischen Thema latent vorgebildet liegenden Zerfallen in rhythmisch stets gleichartig verkleinerte Bruchstücke geht das zu höchster Kunst entwickelte Prinzip der klassischen thematischen Durchführung hervor, das aus dem Thema durch fortschreitende Verkleinerung und Verarbeitung der letzten Motivteile stetig neue Bildungen gewinnt. Insbesondere Beethoven entwickelt diese Technik zu ihrer letzten Vollendung. Zwar reift hier dieses technische Verarbeitungsprinzip innerhalb motivischer Durchführungen durch eine Mehrstimmigkeit, es wird jedoch beim klassischen Stil im Gegensatz zur Fortspinnung der melodischen Linie des polyphonen Stils auch für die einstimmig-melodische Verarbeitungstechnik bestimmend, da in der homophonen Schreibweise im allgemeinen immer nur eine Stimme als die führende Melodie vorherrscht, somit auch der melodische Hauptzug diese Merkmale aufweist. Als ein vereinzelt herausgegriffenes Beispiel, das zugleich einen extremen Fall dieses Prinzips darstellt, diene die Durchführung des I. Satzes aus der D-Dur-Sonate von Beethoven, op. 28. Im Folgenden ist der Einfachheit halber nur der melodische Hauptzug aus dem Durchführungsteil der Sonate herausgefasst, ohne Anführung aller übrigen harmonischen und kontrapunktischen Entwicklungen, (die an Hand der Sonate zu verfolgen sind).

Sonatenthema zu Beginn (5. Takt) der Durchführung (im Folgenden sind die Takte von dem Durchführungsteil an, beim Wiederholungszeichen beginnend, gezählt:)

## No. 54.

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

Das gleiche Thema folgt zunächst nochmals in den Takten 15—25 der Durchführung. — Hierauf nur die vier letzten Takte, erst in den Oberstimmen (Takt 25—28), dann in den Unterstimmen (Takt 29—32):

No. 55. 25 26 27 28

29 30 31 32

Dann ein drittesmal im Bass (Takt 33—36).

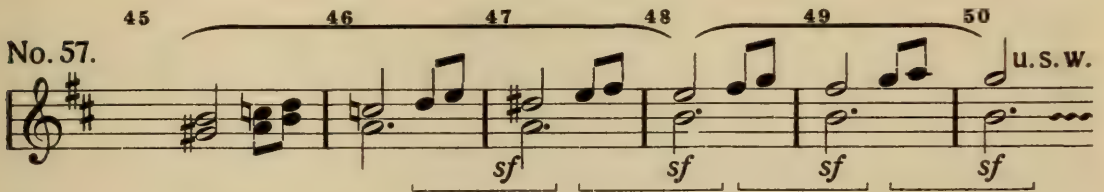
Hierauf nur mehr abermals die Hälfte davon, die beiden letzten

No. 56. 37 38


Takte: in motivischem Spiel

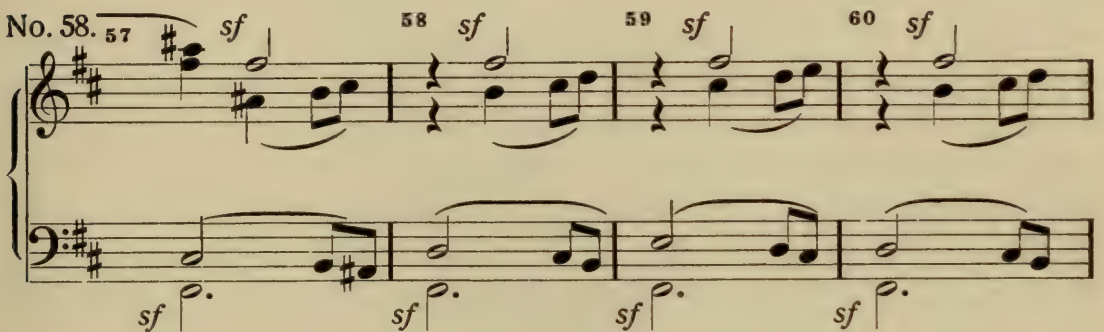


zwischen Ober- und Unterstimmen viermal wechselnd (Takt 37—44). Vom Takt 45 an eine neue Absplitterung; von dem zweitaktigen Bruchstück, das in diesem Takt auftritt:



erscheint fortan nur mehr als weiterer selbständiger Bruchteil das mit — bezeichnete, aus den beiden Auftakt-Achteln und deren Auslösung

auf der betonten Taktnote bestehende Motiv  in drängender Steigerung bis Takt 57 der Durchführung verarbeitet. Von Takt 57 an eine weitere rhythmische Zusammendrängung:



in der tieferen Mittelstimme eine rhythmische Umkehrung des letzten Teilmotivs, die Takt für Takt mit dem akzentuierten Ton beginnt und mit den Auftaktachteln ausklingt; diese Motivverarbeitung erscheint zugleich in Engführung zusammengedrängt mit einer (im Anfangston zu Viertelwert verkürzten) Umkehrung der Figur in der oberen Mittelstimme, so dass als Endbewegung jeden Taktes nur mehr die erste Hälfte des letzten Bruchstücks, die Figur der beiden Achtel, vordringt; hiezu tritt die Verbindung der ganzen motivischen Verkleinerung und Zusammendrängung mit der rhythmischen Erhitzung durch die Synkopenwirkungen der *sf* auf jedem zweiten Taktviertel, die sich in den oberen Stimmen zwischen die Sforzando-Akzente der Haupttaktteile in den tieferen Stimmen einschieben.

In dieser erhöhten, kurzatmigen Spannung ist die Durchführung bis zu ihrem 77. Takt gesteigert; von Takt 78 an aber eine noch stärkere Zusammendrängung:

No. 59. 77 78 76 80 81

Von den synkopischen Motiveinsätzen der Gruppe 57 — 78 schwindet hier selbst die Achtelfigur, das letzte rudimentäre melodische Fragment aus dem Thema, und es bleibt nur mehr der Rhythmus der synkopischen Einsätze selbst, auf deren Schlag nunmehr in abwärts sinkenden Lagen der Fis-Dur-Akkord angetönt ist; nicht nur die melodische Entwicklung ist bis zu dieser letzten Unterdrückung der melodischen Bewegung selbst fortschreitend verkürzt worden, sondern auch das harmonische Geschehen steht bis zum Takt 94 der Durchführung still, und zwar schon von Takt 57 an, so dass von dem ganzen ursprünglichen Thema nichts mehr als ein rhythmisches Nachhallen übrig ist, das nur durch die anspannende fortschreitende Zusammendrängung des Themas auf seine letzten Motivateile als ein Nachbeben, ein letztes Pulsieren aus dem Thema selbst im Zusammenhang des Hörens empfunden wird.

Sogar dieses rhythmische Nachhallen verliert sich von Takt 89 an bis zum Takt 94 noch weiter in das bloss mehr von drei zu drei Takten auftretende synkopische Anschlagen des Fis-Dur-Akkordes:

No. 60. 88 89 90 91 92 93 94



Die ungeheure Kunst dieser fortschreitenden Verkürzung liegt bei diesem Ausklang der Durchführung (welcher nach kurzem Zwischensatz, Takt 95—106, der Wiedereinsatz des Sonaten-Hauptteiles mit dem Thema folgt), darin, dass dieses letzte schwache Anschlagen eines einzigen Akkordes überhaupt noch als ein letzter Rest aus dem Thema verspürt und verstanden wird.

In diesem Prozess konstanter Zusammendrängung beruht die erhitzte Steigerung des ganzen Durchführungsteiles in diesem Sonatensatz. Indem Beethoven (von Takt 78 an) nur mehr das Anschlagen der Akkorde selbst als Andeutung der bis dahin kraftvoll pulsierenden synkopischen Rhythmen wirken lässt, konzentriert er den letzten kleinsten Motivteil selbst, die Figur der beiden Achtel, noch bis auf den innersten Grundkern. Damit zeigt sich zugleich aus dieser unvergleichlich genialen, das Verarbeitungsprinzip bis in seine allerletzten Konsequenzen treibenden Durchführung besonders deutlich, wie das tiefste Grundempfinden der klassischen Melodik das Pulsieren der Akzente ist.

Zwar ist, wie erwähnt, das Prinzip der gesonderten Verarbeitung selbständiger Bestandteile des Themas der polyphonen Mehrstimmigkeit, wenn auch nicht in so extremer Konsequenz und als die spezifische Arbeitsweise wie bei Beethoven, keineswegs etwas Fremdes und schon in frühen Anfängen einer kunstvollen Mehrstimmigkeit vorgebildet; nur musste die Technik der Verwendung von Teilbruchstücken eines Themas von dem Augenblicke an die bestimmte Umformung zur gekennzeichneten klassischen Entwicklung gewinnen, wo mit dem Ende der polyphonen Epoche die in rhythmischer Akzentuierung wurzelnde Melodik in die Kunstmusik einbrach. Denn besteht bei der Polyphonie gegenüber der späteren klassischen Technik ein Unterschied vor allem darin, dass die Zerteilung des Themas in seine motivischen Phasen, dem Grundcharakter der älteren Linienbildung entsprechend, von einer nach rhythmischen Akzenten vorgezeichneten Sonderung unabhängiger ist, so musste mit dem von symmetrischen Akzenten in seiner Formung bestimmten Melodieprinzip auch die ganze Motivtechnik mit innerer, durch die melodischen Stilgrundlagen bedingter Notwendigkeit eine Richtung erhalten, welche zu der nach rhythmisch-taktmässigen Teilwerten fortschreitenden Abspaltung der letzten Motivteile führte, allmählich bis zu der Konsequenz jenes Verfahrens gelangend, das Beethoven (besonders in seiner letzten Schaffensperiode) zielbewusst herausarbeitet.

*Technik des thematischen Uebergangs in der Fortspinnung und ihr Zusammenhang mit dem Linienstil der Polyphonie.*

Anders ist das Bild thematischer Einheitlichkeit im polyphonen Stil über den einstimmigen Linienverlauf gebreitet, wo die Fortspinnungstechnik mit ihrem Grundzug fließenden Uebergangs eine viel mehr von greifbarer Gesetzmässigkeit gelöste motivische Verarbeitungstechnik zeigt. Die Linie ist nicht nach klassischer Stilart von einer Aneinanderreihung scharf in ihrer Folge zu sondernder und mit den rhythmischen Taktabschnitten in der Gliederung zusammenfallender Thementheile und Teilmotive beherrscht. Was hier vielmehr einen thematischen Zusammenhang über eine längere Fortspinnung wahr, ist eine tiefergreifende und in allgemeineren Zügen sichtbare Umgestaltung der thematischen Linien. Es ist mehr der in ihrer Bewegung liegende charakteristische Grundzug, welcher von dem Thema und seinen Motiven aus in die weitere Linienausspinnung dringt und den konstanten Fluss der Fortentwicklung beherrscht, teils in deutlichen Nachahmungen, teils in weitaus vageren Umspielungen und gewissen Annäherungszügen.

Bach lässt die bestimmte Physionomie, die in einem Thema liegt, allmählich sich zu Aehnlichkeitszügen auflösen. Aus charakteristischen Linienbewegungen, welche Merkmale und Züge aus dem Thema widerspiegeln, mögen diese nun mehr in besonders prägnanter rhythmischer Bewegungsform oder mehr in der Plastik der Linienformung liegen, erstet das Hereinwirken des motivischen Gehalts in das freie Weiterströmen des melodischen Flusses. Sie geben dem Linienverlauf sein Gepräge, aus dem die Verwandtschaft mit dem Thema und die Herkunft aus diesem hervortritt. An konkreten Beispielen ist dieses Verfahren leicht zu beobachten. Man vergleiche z. B. darauf hin das Präludium aus der Suite für Violine in E-Dur; Thema s. Beispiel Nr. 45. Der dritte Takt, der mit der Auflösung der Themenbewegung in das Belebungsmaass der raschesten Teile vom Thema, der Sechzehntel, beginnt, zeigt bereits ein solches Hereinspielen eines Anklanges aus dem Thema, indem unter dem wiederholt angetönten h die Viertelbewegung:



durchbricht. Das Vorleuchten des Themas ist aber im Laufe der ganzen freien Fortspinnung wahrzunehmen; immer wieder verdichten sich die Züge der gleichförmig in Sechzehnteln entwickelten Bewegung



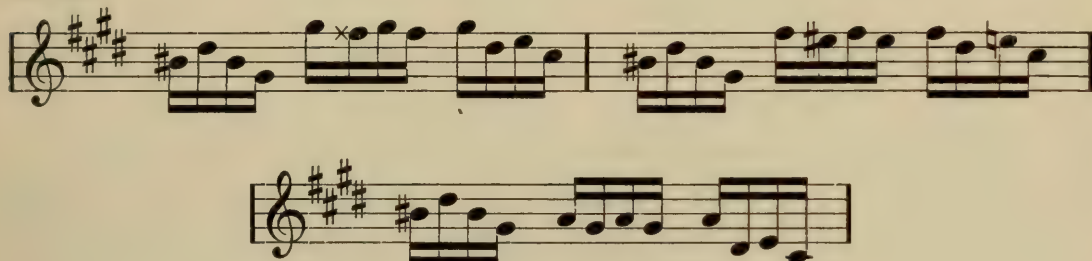
zu Annäherungsformen an das Thema, die bald deutlicher vorbrechen, bald ins Unbestimmte verfließen. So verläuft nach reicheren Differenzierungen die Bewegung in den Takten 29/30 des Satzes folgendermassen:

No. 61.



die akkordlichen Konturen des Themas (in Umkehrung und Verkleinerung) wieder andeutend (zweites und drittes Taktviertel). Diese Bewegungsart führt unmerklich und allmählich in Bildungen über, die kaum mehr, oder nur mehr in fern anklingender Annäherung, mit den thematischen Zügen zusammenhängen, wie Takt 39—41:

No. 62.



dann wieder in klarere Abhängigkeit der Formung vom Thema einmündend, wie Takt 43 ff. Eine spätere Stelle (Takt 85—88) des Satzes zeigt wieder jene Kunst eines allmählichen Uebergehens aus einer vom Thema noch abhängigen Linienführung in freie Weiterbildung:

No. 63.



In solchen und ähnlichen Uebergangserscheinungen ist durch den ganzen Satz eine oft nur mehr ganz lockere und doch charakteristische Abhängigkeit vom Thema zu verspüren, bis in die Schlusstakte hinein:

No. 64.

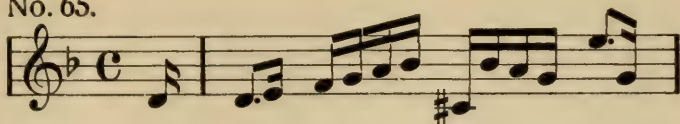


Es ist sogar bei dieser Art der motivischen Annäherungen nicht einmal wie bei der mehrstimmig imitatorischen Technik immer möglich, eine der mit typischen Umgestaltungsweisen und bestimmtem technischem Ausdruck zu kennzeichnenden motivischen Verarbeitungsweisen, wie z. B. Umkehrung, Verkleinerung, Vergrößerung etc., bei den jeweiligen Veränderungen und thematischen Anklängen als das vorliegende Verfahren festzulegen; charakteristisch für die alte Linienkunst ist eine oft viel vagere Unbestimmtheit der thematischen Annäherungen. Der Grundzug der alten Linienkunst ist wie in allem auch hinsichtlich des Widerspiegelns vereinheitlichender thematisch-motivischer Züge eine in allgemeineren Erscheinungen beruhende Kunst der Uebergänge, die oft genug in ihren subtilen Feinheiten mehr zu erfüllen als in technischen Spezialformen auszuprägen und zu formulieren ist.

Oft sind es bei diesem Verfahren motivischer Ausspinnung (im Gegensatz zur klassischen Arbeitsweise, die mit Vorliebe gerade den charakteristischen Kern aus dem Thema und Motiv herausfasst), vielmehr unscheinbare Bewegungszüge aus dem Thema, die herausgegriffen und der motivischen Verarbeitung in den Annäherungsbildungen zugrunde gelegt werden und die dann umso eher, indem sie an sich wenig Vortretendes bieten, jene Technik eines allmählichen, unmerklichen Verfliessens aus der thematischen Kernbildung fördern. So treten beispielsweise in der Allemande aus der Suite für Violine in D-Moll mit dem Thema:

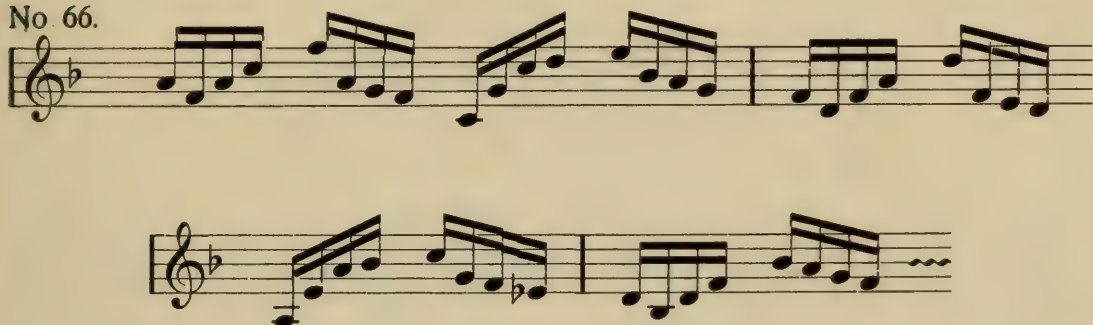


No. 65.



bei den folgenden Takten aus der Fortspinnung leichte, im fortlaufenden Fluss kaum merklich sich abhebende Anklänge an den Linienteil hervor, der an sich gerade im Thema nicht zu den besonders markanten Teilen gehört (Takt 24 des Satzes):

No 66.



Das klassische Thema zerspaltet sich, das Thema der älteren Linienkunst zersetzt sich. Bach lässt das Thema in der melodischen Fortspinnung allmählich sich auflösen, während es bezeichnenderweise die klassische, speziell Beethoven's Technik, aus den Grundlagen der klassischen Melodik heraus, im Gegenteil immer konzentrierter in seinen letzten Motivteilen wirken lässt. In der Fortspinnung liegt weniger eine Tendenz zur Zusammendrängung als im Gegenteil zu einer Verbreiterung.

Vor allem ist auch die rhythmische Veränderung beim alten Stil von allem Anfang an im Vergleich zur klassischen Arbeitsweise durchgreifender, wie ja überhaupt das vorklassische Thema nicht so sehr an bestimmte Taktschwerpunkte gebunden ist, und die motivischen Bewegungszüge ihre Steigerungshöhepunkte unabhängiger von der Takt-Akzentuierung entwickeln. Im Gegensatz zur strengen motivischen Arbeit innerhalb der polyphonen Mehrstimmigkeit, besonders der fugierten Formen, ist bei der einstimmigen Linienfortspinnung mehr von einem motivischen Unterempfinden zu sprechen, welches im Lauf der Linienentwicklung zu einem Aufscheinen des thematischen Linienbildes führt, das in seinen charak-

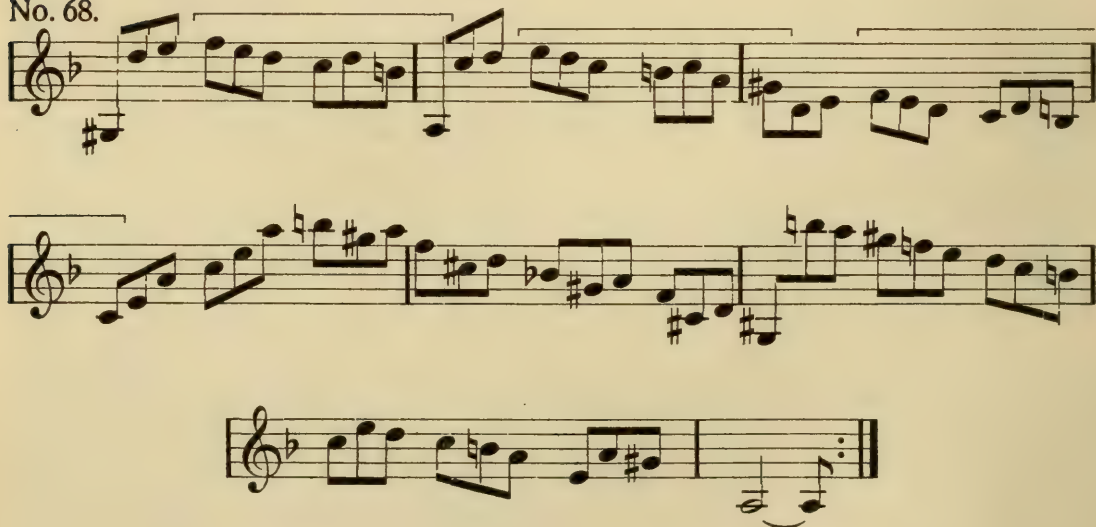
teristischen Umrissen bei der Weiterentwicklung der Linie vorschwebt und in dessen Bann die Fortspinnung steht. Aus seinen Grundzügen verliert sich wieder die fortlaufende Uebergangsentwicklung zu fernerer Umgestaltungen und neuen Bildungen. Dieses Verfahren tritt besonders bei solchen Linienfortspinnungen entgegen, die in gleichförmigen metrischen Belegungsmassen verlaufen. Eine solche allmähliche Zersetzung des Themas der Corrente aus der Suite für Violine in D-Moll:

No. 67.



zeigt z. B. die folgende gleichförmig fortlaufende, an die Triolen-Rhythmen des Themas anknüpfende Bewegung aus der Fortspinnung (Takt 17):

No. 68.



Das Thematische verströmt und verbreitert sich oft über lang ausgespinnene Strecken, ohne dass eine bestimmte Abgrenzung für die Wirkungsweite eines Motivs festzulegen wäre. Bei der Linie der polyphonen Kunst ist alles mehr im Fluss; so auch die thema-



tischen Anklänge; so sind im letzten Beispiel (Nr. 68) die ersten drei Takte noch merklich beeinflusst von den (in Beispiel Nr. 67 mit — bezeichneten) Zügen des Themas, während dieses schon im nächstfolgenden, vierten Takt nur mehr als leises Unterempfinden in fernem Anklingen zugrunde liegt, und der fünfte Takt sich schon aus Zügen weiterentwickelt, die in den vorangehenden Takten bereits in Abweichung von den motivischen Bewegungszügen entstanden waren.

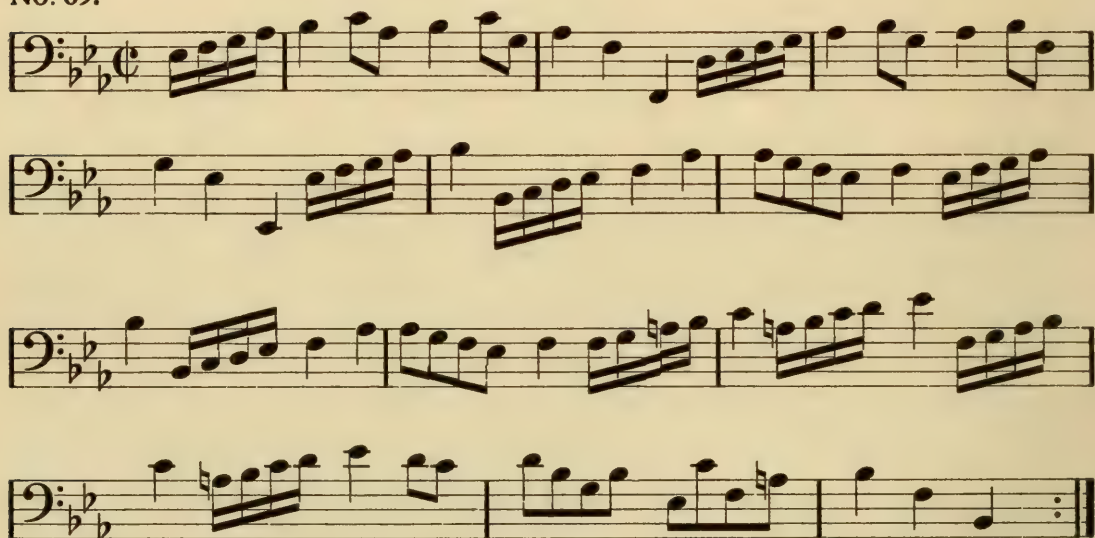
Während innerhalb der klassischen Arbeitsweise beim Wiederauftreten eines Motivs, mag es noch so sehr in Zeichnung und Zeitmassen und auch sonst verändert sein, stets seine Umgestaltung mit der Urform im Hauptthema selbst zusammenhängt und unmittelbar aus diesem gewonnen wird, ist es für die motivische Arbeit im älteren Linienstil mit seinem fortlaufenden melodischen Zug wesentlicher, dass sich die Weiterspinnung vor allem aus dem unmittelbar Vorhergehenden in natürlichem Fluss und Uebergang entwickle. Innerhalb eines Thema's selbst stehen zwar häufig Kontrastmotive gegeneinander, aber die einstimmig-melodische Weiterspinnung ist von der Technik allmählicher Uebergänge beherrscht.

Besteht ein Thema aus mehreren Motiven, so herrscht in der Fortspinnung oft ein besonders kunstvolles Ueberfliessen von Anklängen aus einem dieser Motive in Annäherungen an das andere. Indem die fortschreitende Entwicklung eines Linienzuges aus Bann und Abhängigkeit eines Motivs allmählich heraustritt, erstehen erst verschwommene Anklänge an das andere, kontrastierende Motiv, die sich ebenso allmählich und unmerklich bis zur vollen Verdeutlichung seiner Bewegungszüge verdichten. Man beobachte z. B. daraufhin im ganzen Präludium der Suite für Cello in C-Dur das ungemein kunstvolle, wiederholte Uebergehen und Ineinander-Fliessen von Entwicklungen aus dem ersten motivischen Teil des Themas (s. Beispiel Nr. 47), der diatonischen Skalenbewegung, in Entwicklungen des zweiten, in akkordlichen Konturen gehaltenen motivischen Teiles.

Die ganze Verschiedenheit zwischen der in der Kunst von Uebergangsentwicklungen beruhenden Arbeitsweise Bach's und der klassischen Technik der Themenzerteilung ist in den abweichenden Grundlagen des Melodischen überhaupt, kinetischer und rhythmischer Energie, begründet. Zu einer dem klassischen Verfahren entsprechenderen Arbeitsweise, die Fortführung eines Themas durch selbständig auftretende Thementheile herzustellen, kommen bezeich-

nender Weise daher bei Bach in solchen vereinzelt Sätzen leichte Annäherungen vor, die einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Tanz in Form und Charakter besonders sinnfällig wahren, auch eine schärfere Rhythmik des Tanzes, als auch im allgemeinen die stark stilisierten, längst nicht mehr als unmittelbar dem Tanz dienende Musik gedachten Suitensätze. Solchen Charakter trägt z. B. mit ihrer derben, schweren Rhythmik die Bourrée I. aus der Suite für Cello in Es-Dur, in welcher Ansätze zu dieser Verkleinerungstechnik auftreten:

## No. 69.



In den klassischen Formen liegen überhaupt für sich fortgesponnene melodische Linienzüge von längerer Ausdehnung und Selbständigkeit viel seltener vor; Ansätze zu Linienspinnungen, die noch eine gewisse Verwandtschaft mit der älteren, vorklassischen Fortspinnungstechnik zeigen, finden sich bei den Klassikern öfter in den (von den Kompositionslehren gewöhnlich als „Gang“ bezeichneten) melodischen Ueberleitungsbildungen der Instrumental-, besonders der Klaviersätze. Es sind melodische Passagen, die von einer Themengruppe aus zur nachfolgenden führen und sich auch motivisch aus dem vorangehenden Teil entwickeln, oft sogar im Lauf ihrer Ausspinnung den nachfolgenden Teil, zu welchem die Ueberleitung zielt, motivisch bereits voraus anklingen lassen. Sie finden sich in vielen Sonaten, am häufigsten und in längeren Entwicklungen in Rondoformen. Nicht immer verleugnen bei den Klassikern diese Passagen das Spielerische, das noch ihre Herkunft aus dem sogenannten „galanten Stil“, der an „Manieren“ und äusserem Figurenwerk reichen Schreibweise verrät, als deren Hauptvertreter Bach's Sohn Phil. Emanuel gilt; auch bei den klassischen Meistern tragen sie oft den Charakter „brillanter“,



technisch dankbarer Läufe und stellen innerhalb der Form selbst Uebergänge auch im Sinne einer Entspannung der ganzen Konzentrationskraft dar, die in den Hauptgruppen der Sätze liegt. Mit der älteren Technik der Linienfortspinnung und ihrer grossen Kunst fortwährender gewaltiger Spannungen haben sie daher mehr äusserliche Gemeinsamkeiten.

Im Laufe eines einstimmigen Satzes pflegt bei Bach das Thema selbst in seiner Urform und vollen Schärfe nach solchen längeren Ausspinnungsteilen erst wieder mit dem Einsatz eines neuen Formabschnittes aufzutreten; nach dem ersten, durch ein Wiederholungszeichen abgetrennten Teil eines Satzes ist meist das Thema selbst (und zwar hier gewöhnlich in der Dominante), als Einleitung des nachfolgenden Teiles wiederzufinden, oft hier auch in seiner genauen und prägnanten Umkehrungsform. Ebenso pflegt Bach gegen den Schluss des Satzes oder auch einzelner Satzabschnitte die Züge der Linienführung wieder der Themengestalt stärker anzunähern, mitunter leitet er zum Schluss wieder zu kraftvollem Ausklang mit dem Thema selbst über.

---

### Siebentes Kapitel.

#### Die Entwicklung zu linearen Steigerungen.

*Die äussere Formanlage des polyphonen Stils im Prinzip der Steigerungen begründet.*

Die Gesamtform der einstimmigen Sätze bei Bach ist so angelegt, dass der erste Teil, in den Dimensionen gewöhnlich annähernd ein Drittel des ganzen Satzes, bis zu einem vollen Abschluss auf der Dominante oder auf der Wechseldominante führt, die sich mit dem Einsatz des mittleren Teiles dann selbst in die Dominante auflöst; auch die harmonische Entwicklung gegen die Dominante zu erfolgt hiebei, wie alle Uebergänge im polyphonen Linienstil, in allmählichem Ueberfliessen; gewöhnlich geht der Wendung zur Dominante eine Wendung in die Paralleltonart voraus, und zwar ziemlich bald nach dem Anfang des Satzes; mitunter führt schon die unmittelbare Fortspinnung des Themas nach der Parallele; der mit der Dominante

und der Wiederkehr des Hauptthemas (oder seiner Umkehrungsform) einsetzende Mittelteil enthält in Allem intensivere Steigerungen, höheren Reichtum der Entwicklung und Verarbeitung, so auch grösseren Reichtum in der Modulation, oft verhältnismässig weite tonartliche Abschweifungen. Die ganze Belebung, welche in diesem Mittelteil der Linienausspinnung liegt, geht allmählich in ruhigere Linienführung über, die auch in den motivischen Zügen der Grundform des Themas wieder näher stehen und wieder in der Haupttonart gehalten sind; vom mittleren Teil ist dieser Schlussteil in der Regel nicht durch Teilabschluss und markanten Einschnitt in der Linienbildung gesondert, wie der erste Teil vom Mittelteil. Im Grossen und Ganzen besteht diese Formanlage des einstimmigen melodischen Satzes in einer Entwicklung der Fortspinnung zu einer grösseren, allgemeinen Steigerung, die sich wieder zur Ruhe des Anfangs entspannt. Der Mittelteil entspricht, in kleineren Massen und Mitteln, der „Durchführung“ innerhalb grösserer mehrstimmiger Formen.

Dieser einfache Formtypus der einstimmigen Sätze Bach's ist mit der üblichen Bezeichnung einer zwei- oder dreiteiligen Liedform nicht durchwegs ganz glücklich gekennzeichnet, da damit eine Einstellung nach dem heterogenen Prinzip der Gruppierung vorliegt; die Kunstformen der Polyphonie, auch ihre kleinen Satzbildungen, erwachsen vielmehr aus Entwicklungen zu Steigerungen und Höhepunkten; selbst die Suitensätze bei Bach, welche eine Periodisierung zeigen, sind nach den Kriterien der Gruppenformen aus den bereits näher ausgeführten Gründen nicht bei ihren stilistischen Grundeigentümlichkeiten zu fassen.

Es erübrigt, die Erscheinungen, in denen eine Steigerung zu höherer Intensität der melodischen Entwicklung liegt, selbst ins Auge zu fassen; sie sind innerhalb der Einstimmigkeit mit ihren verhältnismässig beschränkten Ausdrucksmitteln subtiler und sind auch technisch schwieriger zu beherrschen als die Steigerungsmittel, welche der Reichtum mehrstimmiger Durchführungen bietet. Zunächst liegt, wie in sämtlichen musikalischen Formen, eine Steigerungsanlage im harmonischen Grundriss, der über Parallele und Dominante und weitere Modulationen zur Haupttonart zurückleitet. Hiebei ist die gesteigerte Intensität des Mittelteiles nicht bloss in der grösseren tonartlichen Abweichung von der Haupttonart gelegen, sondern zugleich in rascherem Wechsel der modulatorischen Fortschreitungen. Die den formalen Höhepunkt darstellenden



Teile der Linienverarbeitung sind andererseits auch mitunter von einzelnen chromatischen Bewegungen im Gegensatz zu dem diatonisch meist sehr einfachen Anfangs- und Schlussteil durchsetzt, wenn auch in den kleineren einstimmigen Formen Bach's das chromatische Element stets sehr zurückgedämmt bleibt.

*Melodische Steigerung; Anlage der Kurvenentwicklungen.*

Die allgemeinste Form der Steigerung innerhalb der Linienbildung selbst ist aber Entwicklung nach der Höhe zu. Im Hinansteigen liegt das Wirken einer empordrängenden Energie, im Herabschweben zu tieferen Lagen ein Nachlassen der Spannung. Schon aus den Grundzügen der ersten Fortspinnungsentwicklung war aber zu ersehen, dass man sich unter diesen Steigerungen nicht durchwegs geradlinige kontinuierliche Aufwärtsbewegungen vorzustellen hat; über Kurvenbildungen entstehen lineare Steigerungen höherer Ordnung, die über die einzelnen Linienphasen übergreifen, indem sie deren Höhepunkte zu gesondertem, eigenem Entwicklungszug zusammenfassen, z. B. im nachfolgenden Bruchstück aus dem Präludium der Suite für Cello in G-Dur die mit + bezeichnete steigende und wieder fallende Entwicklung:



Analog erformt sich auch häufig die Linienausspinnung zu Wellungen zwischen mehrmaligen Steigerungen und Entspannungen, deren jede über einzelne Linienphasen übergreift, und die in ihrer Gesamterstreckung in den Höhepunkten eine weitgedehnte, langatmige Steigerung darstellen. Ist einmal bei Bach's einstimmigen Linienausspinnungen der Höhepunkt solcher breit angelegten Steigerungen erreicht, so hat die lang verhaltene Auslösung der zur Kulmination entwickelten linearen Spannkraft dann meist etwas

Explosives an sich, und die Bewegung stürzt von der Gipfelung des Linienzuges sehr rasch und jäh in die Tiefe zu einem Ruhepunkt hinab.<sup>1)</sup> So folgt z. B. den Schlusstakten der Gigue aus der Suite für Cello in G-Dur der breiten Steigerung bis zum Gipfelton  $\bar{e}$  die rasch abwärts stürzende Bewegung der beiden letzten Takte:

No. 71.



Die gleiche Erscheinung liegt auch in Beispiel Nr. 1 (S. 13) in charakteristischer Weise vor.

Daher kommen bei Bach solche Kulminationspunkte übergreifender Linienphasen, die Spitzen einer längeren zusammenhängenden Entwicklung, gewöhnlich auch an den Schluss grösserer Teile der Gesamtform zu liegen (also in den kleineren Formen der Suitensätze kurz vor den Abschluss des ersten Teiles oder den letzten Abschluss, seltener an das Ende des mittleren Teiles, der meist in fortlaufendem Uebergang in den letzten Teil überleitet).

Aber auch wo bei Bach's Kurvenbildungen die einzelnen Höhepunkte der Wellungen nicht untereinander eine steigende oder fallende, zusammenhängende Linie bilden, ist als ein Hauptmerkmal seiner Linienentwicklung zu beachten, wie benachbarte Kurven nie zu dem gleichen Gipfelton hinauftragen. Diese Meidung gleich hoher Wellenbewegungen bedingt wesentlich die charakteristische Unruhe seiner melodischen Ausspinnung. Der Charakter wirbelartig hinantreibender Bewegungen, die in immer erneut von der Tiefe ausholenden Kurven ihrem Höhepunkt zustreben, meist auch zugleich in der Erhitzung der Bewegung zu immer kürzeren Kurven, ist für Bach's grosse Liniensteigerungen typisch.

<sup>1)</sup> Albert Schweitzer (a. a. O., S. 760) „Wichtig ist es, zu beobachten, dass in den gewaltigen Tonperioden, in denen Bach seine Themen konzipiert, der Hauptakzent durch eine oder mehrere vorhergehende Betonungen vorbereitet und ebenso ausgeleitet wird, nur dass die Vorbereitung gewöhnlich viel länger ist als die Ausleitung.“



*Rhythmische, dynamische und chromatische Steigerungerscheinungen.*

Gleichzeitig mit den melodischen Steigerungen, die nach dem Stilempfinden der Polyphonie in dem Anstieg zu höheren Tonlagen liegen, ist als ein weiteres Moment wachsender Intensität der Bewegungsspannkraft auch fortschreitende Belebung des Linienflusses zu beobachten; beide Momente gehen als Ausdruck der in der Linienformung selbst wirkenden kinetischen Energie gewöhnlich Hand in Hand, wenn auch, wie erwähnt, bei Bach ganze einstimmige Sätze vorkommen, die in unveränderten gleichmässigen Taktwerten ausgesponnen sind und nichtsdestoweniger gewaltige Steigerungen der linearen Intensität in ihrem formalen Verlauf entwickeln. Wo aber eine rhythmische Belebung erfolgt, ergibt sich auch diese allmählich und unmerklich; rhythmische Uebergänge treten nicht plötzlich und abgerissen auf; alles entsteht in Entwicklungen. Schnellere Werte schleichen sich unmerklich, erst vereinzelt, ein, dann in stetig dichter Folge, um schliesslich vorzuherrschen und aus sich selbst wieder weitere Belebungen zu entwickeln. (Mit dem Empfinden einer nachlassenden Intensität in ruhiger werdenden Bewegungswerten hängt die Verbreiterung zusammen, welche den Schlusstakten der polyphonen Werke in ihrem Zeitmass entspricht; sie ist der natürliche Ausdruck der letzten, allgemeinen Entspannung.)

Die Steigerung durch allgemeine rhythmische Belebung durchkreuzt übrigens oft die im harmonischen Grundriss liegende Steigerungsanlage, indem die Belebung nicht im Mittelteil ihre höchste Intensität findet, sondern bis zum Schluss durchgängig gesteigert erscheint.

Ein untergeordnetes Moment ist unter den Steigerungsmitteln des alten Linienstiles in der Steigerung der äusseren Dynamik gelegen. Vortragszeichen, die sich auf Tonstärke beziehen, fehlen auch bei Bach's einstimmigen Kompositionen nahezu völlig; so enthalten die Violin- und Cellosuiten im Original nur ganz spärlich die Bezeichnungen eines *f* oder *p*, aber keinerlei Vorschriften über ein Anschwellen oder Abnehmen der Tonstärke; (wo sich solche in den gebräuchlichen praktischen Ausgaben finden, sind es Zusätze des Bearbeiters, oft, u. z. auch in sehr verbreiteten Ausgaben, unglaublich stilwidrige). Diese Bezeichnungen sind für jeden, der die Werke aus dem alten Stilempfinden heraus darstellt, auch völlig überflüssig. Es erledigt sich, von einer äusseren Dynamik hier überhaupt zu

sprechen, da sie sich völlig aus der innern Dynamik der melodischen Entwicklung ergibt, die bei der Wiedergabe in der klanglichen Intensität nur ihren natürlichen Ausdruck findet. Stärkegrade und Differenzierungen ergeben sich aus den in der Linienbildung selbst liegenden Steigerungen. Es ist verfehlt, bei Bach andere dynamische Schattierungen anzubringen, als diejenigen, welche sich aus einem Mitgehen mit den Entwicklungen zu Höhepunkten von selbst ergeben. Jede Steigerung zu Höhepunkten bedeutet auch für die Wiedergabe ein Anschwellen, jede Entspannung ein allmähliches Abnehmen, jeder scharf heraustretende Linienton eine gewisse Heraushebung für sich. Wie schon hinsichtlich des Verhältnisses der linearen Betonungspunkte und der guten Takteile zu berühren war, sind gesonderte Wirkungen von dynamischen Vortragseffekten Bach's Stil fremd. Bei der klassischen Melodie kommt der Dynamik eine ganz andere Bedeutung zu, sie tritt äusserlich hervor, als gesonderte Wirkung den Gehalt des Melodischen hebend. Und das hängt mit der Bedeutung der Akzentuierung im klassischen Melodiestil überhaupt zusammen, die sich hier von Grund auf an die Oberfläche drängt.

Auch mit der Häufung von Leittonbildungen, dem Eintreten chromatischer Schreibweise, erhöht sich die Spannkraft und Energie der Linie. In der melodischen Zeichnung sind daher Intervalle mit erhöhter Bewegungsenergie alle alterierten, da sie vermöge ihrer Leittonwirkung einen erhöhten und bestimmteren Fortbewegungsdrang enthalten. Nicht nur die Spannweite, sondern die Alterations- und Tonalitäts-Verhältnisse machen die erhöhte Kraft einer Linie aus. Die übermässigen und verminderten Intervalle erzeugen stets den Charakter des Erregten im Melodischen, bringen etwas Eckiges in die Zeichnung, während auch die grösseren natürlichen Intervalle aus der Dreiklangstonalität, Sexten, Oktaven, Decimen u. s. w. immer eine Rundung in sich tragen. Das liegt darin begründet, dass die Bewegungs- und Ruheverhältnisse, die Energiezustände, das Lineare bestimmen und dass mehr die inneren Verhältnisse als das äussere Bild der Tonreihe den Charakter des Melodischen bewirken.

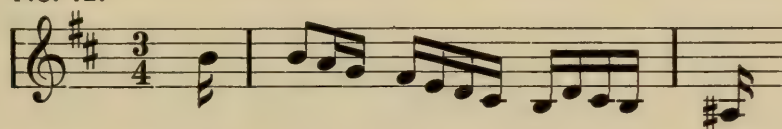
### *Wachstum der Kurven und Intervallbewegungen als Steigerungerscheinung.*

Ein weiteres Steigerungsmoment innerhalb der Einstimmigkeit ist im alten Linienstil das Wachstum der Kurven selbst, sowohl



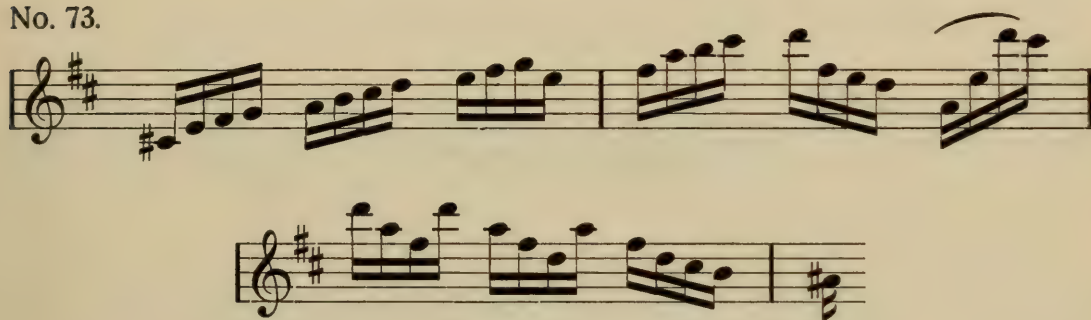
in ihrer Längenerstreckung, als auch, was wesentlicher ist, in der Steile der Wellen, zu denen sie sich erspannen. Die gesteigerte Bewegungskraft der melodischen Entwicklung erformt sich in Bewegungszügen, die weitere Räume umfassen, wie überhaupt schon im Einzelnen das Ausgreifen zu weiteren Intervallen an sich Ausdruck grösserer Krafterspannung im Melodischen ist. So gestaltet sich der thematische Anfang der II. Double aus der Suite für Violine in H-Moll:

No. 72.



schon im Laufe der ersten Steigerungen zu Bildungen wie diesen:

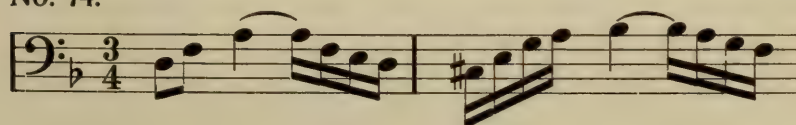
No. 73.



Auf diese Weise erscheint im Lauf der Verarbeitung auch ein Thema selbst in gewaltig gedehnten Konturen wieder, z. B.

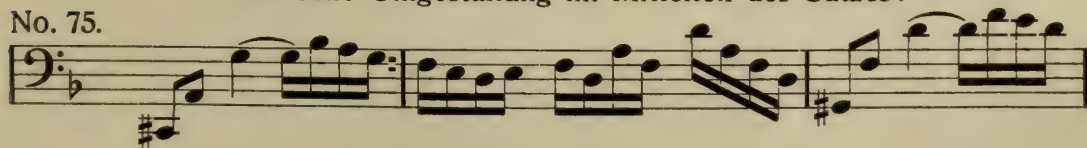
Suite für Cello in D-Moll, Präludium (Beginn des Satzes):

No. 74.



Thematische Umgestaltung im Mittelteil des Satzes:

No. 75.

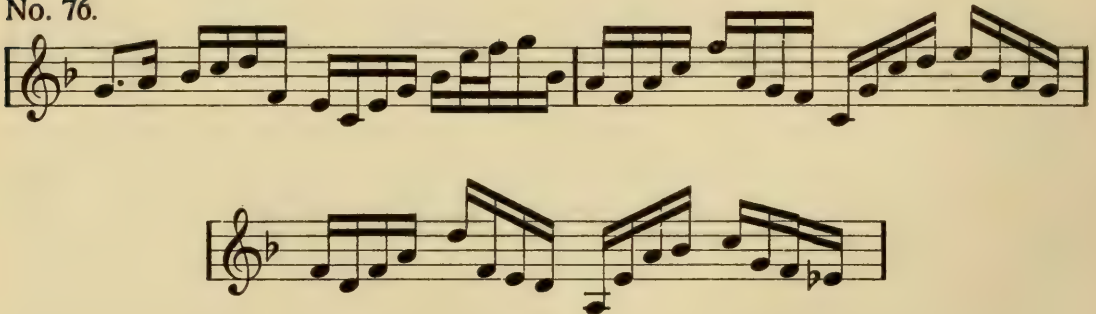


Dass nach langatmigen Steigerungen die Linienteile, welche deren Auslösung und Höhepunktsentwicklung darstellen, zu weiter Entfaltung über Akkordkonturen ausgebreitet erscheinen, ist etwas sehr häufiges.

Zugleich mit solcher Weitung in den Bewegungen zeigt die gesteigerte melodische Spannkraft ein Ausschwingen der Linie zu unruhvoller Erformung; die Anfänge einer in ruhigem Ebenmass ausgeglichenen melodischen Zeichnung verzerren sich zu schroffen Kurven und aufgepeitschter Bewegung.

Mit solcher allgemeinen, in der Erhöhung der linearen Verarbeitungsintensität liegenden Verbreiterung der Linienbewegung geht auch eine Entfaltung von motivischen Linienzügen, die erst von Bewegung in diatonisch verlaufenden Sekunden beherrscht sind, zu Bewegungen über breitere Konturen in akkordlichen Intervallen vor sich. So weitet sich das Thema der Allemande aus der Suite für Violine in D-Moll (vgl. No. 65) über akkordlich umrissene Züge wie diese:

No. 76.



### *Formale Gleichgewichtserscheinungen in der Fortspinnung.*

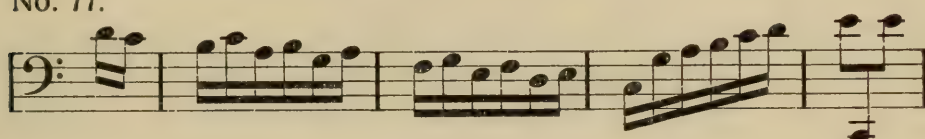
Aber ein Uebergang von diatonischer Formung zu einem Verlauf in akkordlichen Konturen oder weit ausgreifenden Intervallen ist nicht nur eine Steigerungserscheinung, sondern ein solcher Wechsel bestimmt auch bei der ganzen Ausspinnung einer Linie zu grösseren Formkomplexen eine Art Gleichgewichtsempfinden, ähnlich wie schon hinsichtlich des Themenbaues selbst zu erwähnen war und wie dies auch der Regel von einer Umfassung melodischer Entwicklung durch Sprünge oder umgekehrt eines nachträglichen Ausgleichs grösserer Sprünge durch eine Ausfüllung ihres Raumes in diatonisch verlaufender Bewegung als Kern zugrunde liegt. Wie dieses Eben-



mass schon innerhalb des Themas nicht in zu enge, pedantische Gesetze eingeschränkt werden darf, beherrscht es den breiteren Verlauf einer Linienausspinnung aus einem noch allgemeineren Formgefühl heraus, das oft grössere Erstreckungen in Ausgleich bringt. Dieses Streben nach einem Uebergreifen über einen in diatonischen Entwicklungen durchmessenen Raum durch Bewegungen von grösserer Spannweite und akkordlichen Intervallen zeigen Stellen wie diese:

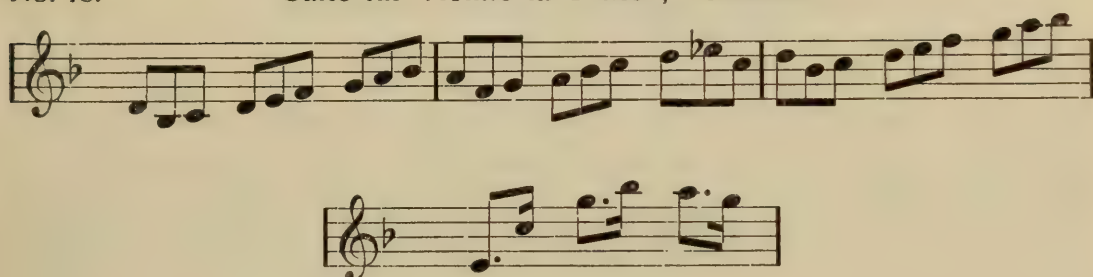
Suite für Cello in C-Dur. Gigue:

No. 77.



No. 78.

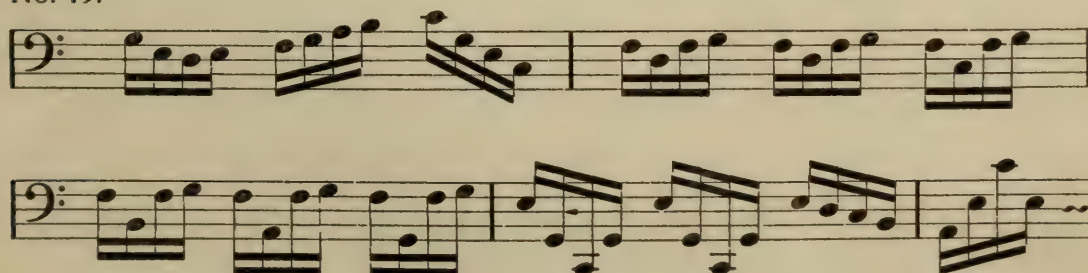
Suite für Violine in D-Moll, Corrente:



Die dreitaktige Linienentwicklung wird hier durch das sprungweise geführte Motiv des vierten Taktes annähernd, wenn auch nicht auf pedantisch genaue Ausmasse, umfasst.

In ähnlicher Weise zeigen die folgenden Takte aus dem Präludium der Suite für Cello in C-Dur allmähliche Verbreiterung zu weitausgreifenden Bewegungen, welche die vorangehende lineare Entwicklung umfassen:

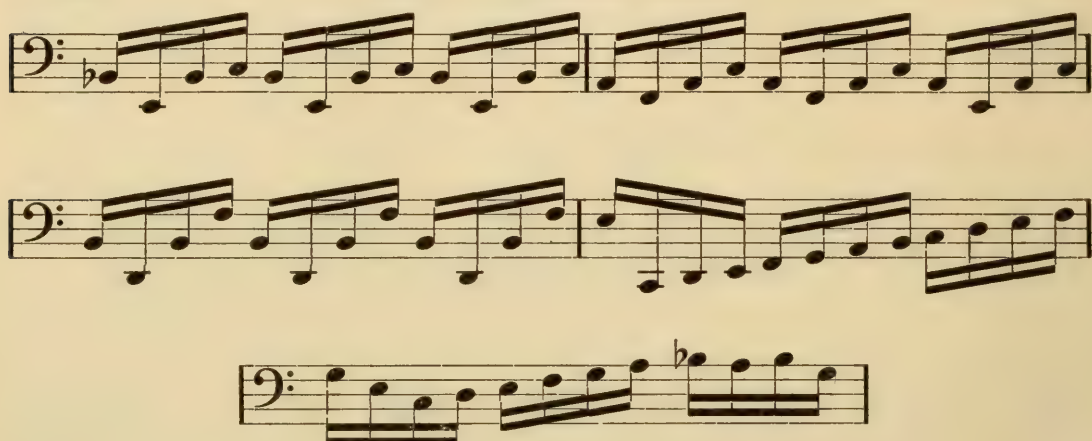
No. 79.



Der umgekehrte Vorgang in der folgenden Stelle aus dem gleichen Präludium; die akkordliche Zeichnung entfaltet sich erst bis zu der Weite, innerhalb deren sich eine neu einsetzende thematische Linienbewegung vollzieht:

No. 80.

Aus dem gleichen Satz:



Andrerseits lässt Bach durch Führung der Linie in akkordlichen Umrissen stark hereinspielende harmonische Wirkungen nicht bloss als Steigerung und Entfaltung aus diatonischen Zügen, sondern öfters auch als unmittelbare Gegensatzwirkungen zu diesen eintreten. Oft trägt dies schon im Thema selbst zur Erhöhung von Kontrastwirkungen bei, vgl. z. B. No. 52 und No. 47. Bei diesem Thema des Präludiums in C-Dur für Cello ist in formaler Hinsicht interessant, dass es gleichzeitig im Keime eine Andeutung der Formentfaltung des Satzes im Grossen enthält, indem sich nach den im Allgemeinen diatonisch in Sekunden verlaufenden Linien des Anfangsteiles ein in akkordlichen Rundungen gehaltener Mittelteil entwickelt, der erst in den Schlusstakten wieder zur Linienführung des Anfangs zurückkehrt.

So treten sich hier auch in grösseren Komplexen Annäherungen an harmonische Wirkungen und diatonische Linienauspinnungen gegenüber; das Gleiche liegt auch im Präludium der Suite für Cello in G-Dur vor, wo Anfangs- und Schlussteil von akkordlichen Wirkungen durchsetzt, die mittleren Partien diatonisch gehalten sind.

Für die Einfühlung in diese Linienkunst ist es grundlegend, an der bereits hinsichtlich der Urvorgänge in der Melodiebildung überhaupt betonten Einstellung zu den akkordlichen Rundungen festzuhalten und im Gegensatz zur üblichen Darstellungsweise der Theorie hier etwas wesentlich anderes zu



erblicken als eine bloße Aufrollung, „Zerlegung“ von Akkorden. Was an solchen Stellen vorliegt, ist vielmehr in umgekehrtem Entwicklungsvorgang eine Ausbreitung des Linienzuges über akkordliche Konturen und damit zwar zugleich das Hereinströmen reicher harmonischer Klangfülle, aber immer der Vorgang eines Annäherns und Entgegentreibens zu akkordlichen Wirkungen, kein akkordliches Grundempfinden. Gerade an solchen Fällen einer allmählichen Entfaltung des melodischen Zuges über Akkordkonturen kann man sich am leichtesten darüber klar werden, welche Verzerrung des Kräfteverhältnisses im musikalischen Geschehen vorliegt, wenn man aus dem Tendieren zu akkordlichen Rundungen sich dazu verleiten lässt, die Ursprungskraft der Linienentwicklung gänzlich zu übersehen. Das musikalische Empfinden erheischt einen gewaltigen Unterschied zwischen harmonischer und linearer Fundierung, der sich nur einer solchen trockenen theoretischen Betrachtung aller Melodik als eine Aeusserlichkeit darstellen kann, welche von der Erscheinung auch hier nichts als das Bild zu sehen und akkordlich gerundete Führungen nur vom Akkord herzuleiten vermag, statt in solchen Takten eine Linienbildung zu sehen, die in Akkordumrisse hineinleitet. Diese Auffassungsart ist bei der ganzen polyphonen Linienkunst nicht nur bei den über akkordliche Konturen entfalteten Weitungen eines ursprünglich diatonischen Bewegungszuges festzuhalten, sondern überhaupt bei jeder an Akkordumrisse gelehnten Linienführung. Der Begriff der Linie ist auch durch akkordlich gerundete Formen hindurch aufrecht zu erhalten. So muss man sich vor allem auch davor hüten, in den zahlreichen Fällen wie dem folgenden, wo die prachtvolle Linienbewegung im Wesentlichen Akkordtöne, unter Berührung vereinzelter Nebennoten, durchzieht, akkordlich fundierten Satz statt linearer Konzeption als das Primäre zu erfassen und zu erfüllen:

Bach, Choralvorspiel „Ein feste Burg“ für Orgel:

No. 81.

u. S. W.

Die Melodiebewegung r a n k t sich hier nur, über breitere Züge entfaltet, im ganzen Anstieg ihrer Entwicklung um die Konturen akkordlicher Gebilde wie um Stamm und Stütze. (Etwas anderes liegt natürlich bei ausgesprochenen Arpeggien-Wirkungen vor, [z. B. in der Ciacconne der Suite für Violine in D-Moll von der 11. Variation des Themas, dem 89. Takt an], wo die Einstimmigkeit keine melodische Entwicklung mehr, sondern Andeutung von Akkorden darstellt und von einer akkordlichen Schreibart gesprochen werden muss. Dass auch im Klaviersatz zwischen Bildungen, die akkordliches Spiel in einer Zerlegung bringen [z. B. Anfangstakte des Präludiums in G-Dur, Wohlt. Klav. I.], und einer nach akkordlicher Fülle und Rundung tendierenden Linienführung im kontrapunktischen Satz zu unterscheiden ist, versteht sich von selbst.)

Niemals versandet aber Bach's Linie, auch bei aller Rundung über akkordliche Konturen, in matter Umspielung von Harmonien; wo sich die Linienzüge in akkordlichen Umrissen bewegen, da ist es stets eine umso erhöhte Energie ihrer Bewegungen, die ein Tendieren gegen ein ruhigeres Spiel rein akkordlicher Wirkungen in wachsender melodischer Kraft ausgleicht.

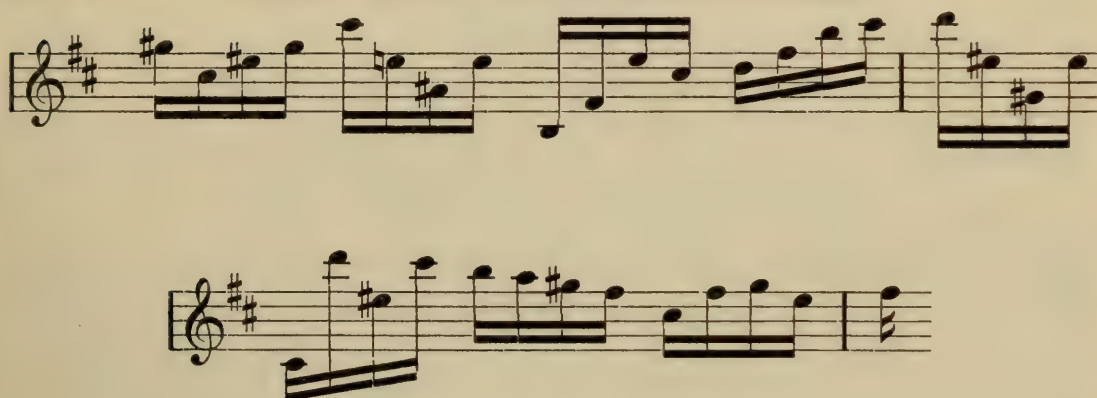
Ebenso bedeuten aber auch die angeführten Erscheinungen eines gewissen schwebenden Gleichgewichts zwischen den Bewegungszügen mehr das Eingreifen eines ausgleichenden Formgefühls als den Kern, aus welchem die ganze Konzeption hervorgeht und welcher als formaler Hauptinhalt voranzustellen wäre. Dies ist vor allem zu beachten, wenn in Anlehnung an die Vorbilder Bach'scher Linienkunst im Unterricht die Technik melodischer Linienbildungen gewonnen werden soll. Urgrund des Formens und lebendiger Gestaltung ist immer die Kraft grosszügiger Bewegungsentwicklungen.<sup>1)</sup> Nie liegt in der Linie ein kraftloses, einem äusseren Formschema untergeordnetes Weiterknüpfen der melodischen Zeichnung, und sie kennt auch kein lahmes Aneinanderreihen von Tönen, wie es

<sup>1)</sup> Dass hieran bei dem Entwurf einstimmiger Linienauspinnungen im Unterricht festzuhalten ist, betrifft besonders auch die harmonischen Verhältnisse der Linie überhaupt; verfehlt ist es, sich in der melodischen Konzeption anders als durch ausgleichend eingreifendes Harmoniegefühl bestimmen zu lassen; die genaue harmonisch-tonale Einordnung und Beziehung jedes einzelnen Tones aber der Konzeption in ganzen Linienphasen voranzustellen, wie es die übliche, rein harmonische Darstellungsweise lehrt, führt zu einer vollständigen Bindung der linearen Gestaltungskraft und zu den bereits im I. Abschnitt besprochenen Verzerrungen, die nirgends verhängnisvoller werden können als in einem Lehrgang, der zur Technik von Linienentwicklungen anleiten will; stets ist die einstimmige Linie in grösserem, ganze Abschnitte überspannenden Entwurf aus dem Grundempfinden weitausgreifender Bewegungen zu gestalten und dann erst harmonisch bis ins Letzte auszugleichen;



die gebräuchliche Kontrapunktschulung der fünf „Gattungen“ grosszieht. Zu einer Plastik, deren geniale Ungebundenheit aller schulmeisterlichen Regeln spottet, gestaltet sich die Linie aus dem Vorbrechen drängend bewegter Energien, die eine Steigerungsphase aus der andern in ruhelosem Uebergang entwickeln. In Zügen von weitschweifigster Formkühnheit, mitunter bis zu phantastischer Zerissenheit verzitternd, durchstreift die Linienführung oft blitzartig innerhalb ganz kurzer Bewegungsphasen Tonräume von mehreren Oktaven, in überhetztem Wechsel andrängender Steigerungen und rapidem Zurückstürzen in die Tiefe. Einzelne herausgegriffene Züge wie die folgenden vermögen ein Bild von der ungebändigten Formungskraft, dem schrankenlosen, unruhvollen Ausgreifen durch weiteste Tonräume und den machtvollen Spannungsausladungen zu geben, wie sie Bach's einstimmige Sätze beherrschen:

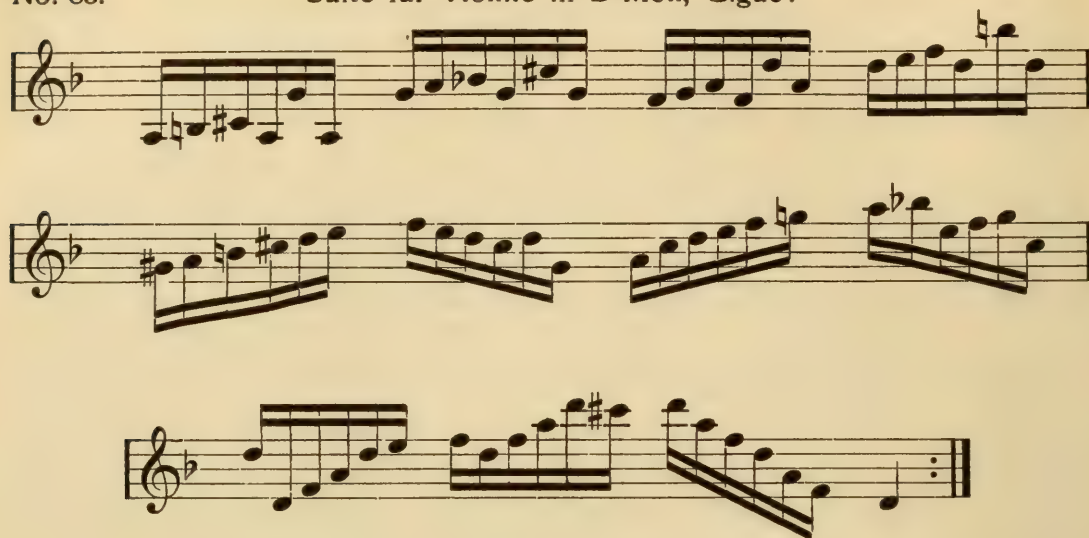
No. 82. Double I aus der Suite für Violine in H-Moll:



sie beruht in einer Gestaltungsweise, bei der auch das harmonische Gefühl in breiterer Umfassung über ganze Linienphasen greift; freilich setzt hiebei die Kunst eines grosszügigen Linien-Entwurfs voraus, dass ein harmonisch-tonales Gefühl den Schüler wenigstens so weit leiten kann, dass es zu wesentlichem Teile schon unbewusst hereinspielend die melodische Entwicklung in den Weg bestimmter, der Gesamtanlage untergeordneter tonaler Fortschreitungen weist, wie sich überhaupt bei Musikern von gereifter Schulung unbewusst und von selbst die melodische Erfindung einem voll durchgebildeten harmonischen Ausgleich einfügt. Was aber gerade bei der Linienkunst zuerst gelernt werden muss, ist noch vor der bis ins Letzte vollendeten Organisation die Phantastik des melodischen Formens, die Fähigkeit ungehemmt grosszügigen Gestaltens in Linien überhaupt.

No. 83.

Suite für Violine in D-Moll, Gigue:



### Achtes Kapitel.

#### Die Polyphonie der einstimmigen Linie.

*Füllwirkungen und technische Mittel zur Erhöhung der melodischen Spannkraft in der einstimmigen Linie.*

Eine weitere Reihe typisch wiederkehrender stilistischer und technischer Eigentümlichkeiten in den melodischen Linien Bach's ist noch unter einem andern Gesichtspunkte zusammenzufassen; dass nämlich in den einstimmigen Linienzügen Bach's auch bei lang gedehntem Verlauf der Einstimmigkeit, wie z. B. in den ganzen Sätzen für eine Violin- oder eine Cellostimme allein, niemals das Gefühl einer Leere oder Dürftigkeit hervortritt, welches gerade gegenüber den Vollwirkungen der hochentwickelten Polyphonie bei der relativen klanglichen Armut einer einzigen, fortwährend weiter ausgesponnenen Stimme leicht aufkommen müsste, liegt neben dem enormen Spannungsgehalt in der melodischen Bewegung, der ersten und letzten Grundforderung aller melodischen Komposition, und der gewaltigen Charakteristik der Linienzüge noch an einer in technischer Hinsicht höchst bemerkenswerten, bestimmten melodischen Gestaltungsweise, die gerade darauf gerichtet ist, die Einstimmigkeit in ihrer klanglichen Wirkungskraft zu potenzieren, bis zum Eindruck



eines musikalischen Satzes, an dem mehr als ein einzelner Linienzug beteiligt wäre. So heben sich aus Bach's Melodik bestimmte Erscheinungen heraus, deren einfachste und naheliegendste allerdings schon in der Forderung kraftvoller, klarer Ausprägung des harmonischen Verlaufs und Annäherungen an akkordliche Formen liegen. Schon solche Rundungen zu harmonischen Linienkonturen heben über die Armut der Einstimmigkeit hinweg; der an sich dünne einstimmige Verlauf schwillt zu kompakteren klanglichen Wirkungen, sobald die Linienführung sich in akkordliche Umrisse ausbreitet; die damit in die melodische Ausspinnung hereinspielenden harmonischen Eindrücke erhöhen Glanz und Ueppigkeit der Linie; durch ihre erwähnte ständige Abwechslung mit diatonisch verlaufenden Strecken heben sie sich als umso vollere Wirkungen ab.

Aber auf das Ziel, mittels einer einzigen Stimme den Eindruck von Mehrstimmigkeit und reicherer Setzweise hervorzurufen, konzentrieren sich noch neben den harmonischen Füllwirkungen weitere zielbewusste technische Gestaltungsmittel; über den Gehalt dessen, was mit dem Material einer einzigen Stimme wirklich erklingen kann, reichen zahllose, bewundernswert geschickt angebrachte, in die Stimme verwobene Andeutungen von weiteren beteiligten Stimmen hinaus und in Bach's Linien ist eine Technik herausgebildet, nach welcher in der einstimmigen Linienentwicklung eine Mehrstimmigkeit latent liegt und welche das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hören anregt, als sie in der einen Stimme zu wirklichem Erklingen gelangt.

Zu den Füllwirkungen durch das Hereinziehen akkordlicher Rundungen sind hiebei zunächst noch wenige Einzelheiten der technischen Arbeitsweise nachzutragen. (Von allen technischen Erscheinungen, welche die Kraft und Gedrungenheit der harmonischen Wirkungen an sich bedingen, ist in diesem Zusammenhange soweit abgesehen, als sie dem Gebiet der Harmonielehre selbst angehören, dessen Beherrschung hier vorausgesetzt ist, und die hier vorliegende Darstellung beschränkt sich auf die linearen Entwicklungen selbst, die harmonischer Rundung entgegenstreben.) Auch bei Ausbreitung über Konturen einfacher Akkorde ist die ausschliessliche Bewegung über Akkordtöne selbst nicht das Reguläre, sondern typisch ist insbesondere für den Orgelstil, und von diesem ausgehend auch für den Klavierstil Bach's bei Uebergang in Akkord - Konturen die

ständige Berührung von Nachbarnoten zu einem der Akkordtöne in der folgenden Art:

No. 84. Bach,<sup>1)</sup> aus einer Phantasie für Klavier in D-Dur:

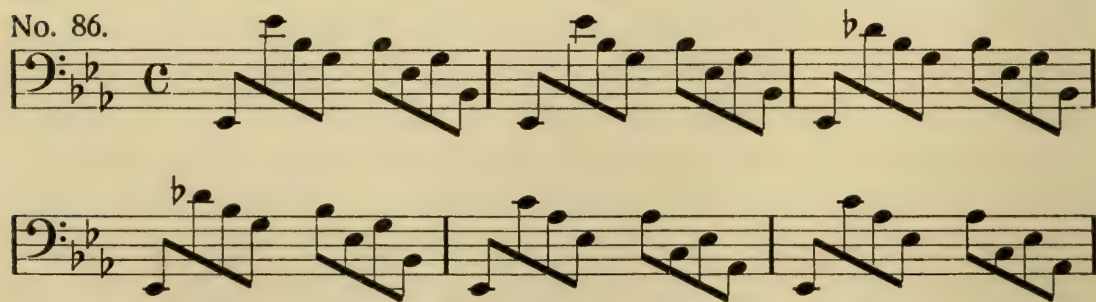


No. 85. Wohlt. Klavier II., Präludium in H-Dur:



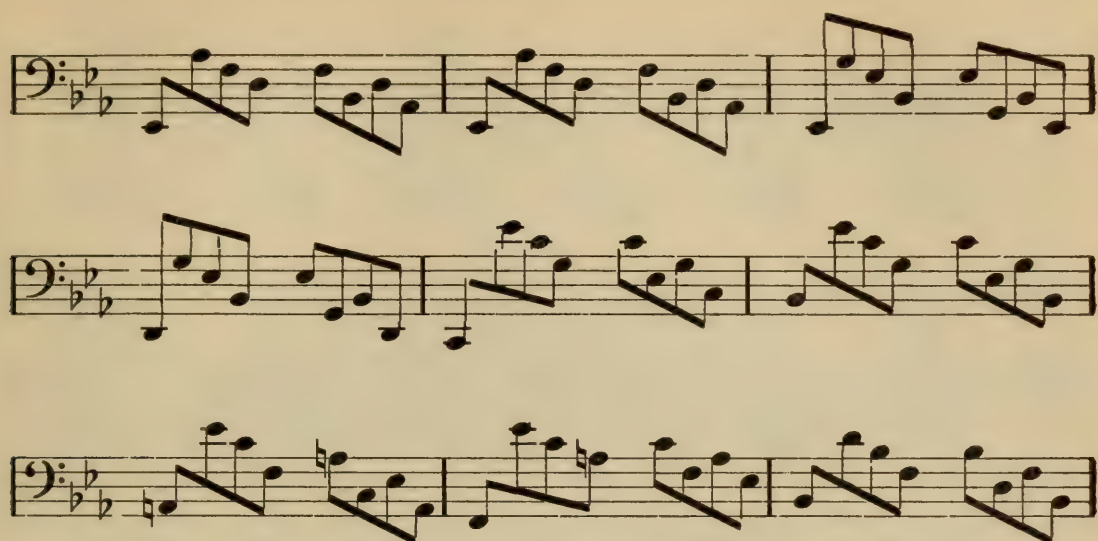
In den selteneren Fällen, wo sich in Bach's Einstimmigkeit längere, in reinen Akkordkonturen gehaltene Strecken finden, ist dann in diesen gewöhnlich eine melodische Linie verborgen. Nähere Betrachtung solcher Stücke, die nur in Harmonie-Umrissen zu bestehen scheinen, zeigt, dass aus dieser nur äusserlich akkordlichen Form Zusammenhänge herauszutönen beginnen, die linear zu verstehen sind. Betrachtet man zum Beispiel die ersten Takte des Präludiums der Suite für Cello in Es-Dur:

No. 86.



<sup>1)</sup> Im Folgenden sind alle Beispiele, soweit nicht besonders bemerkt, Werken von Bach entnommen.

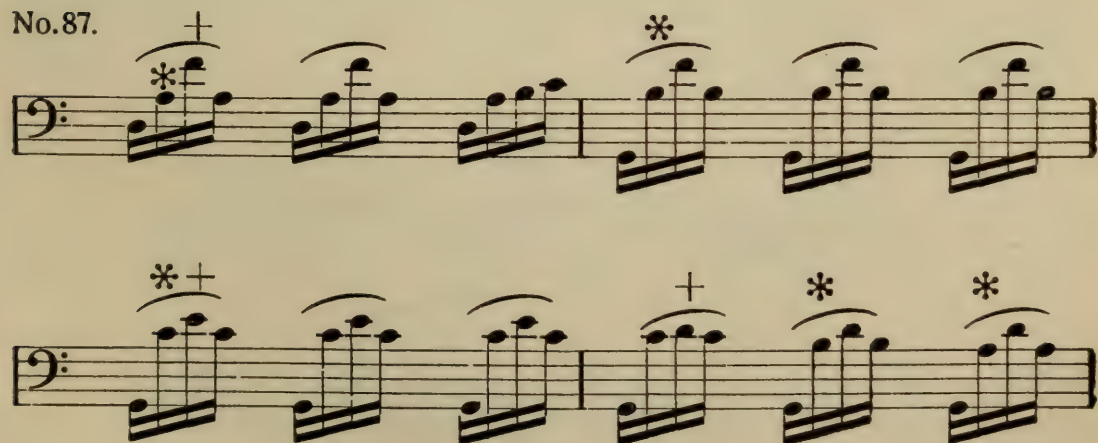


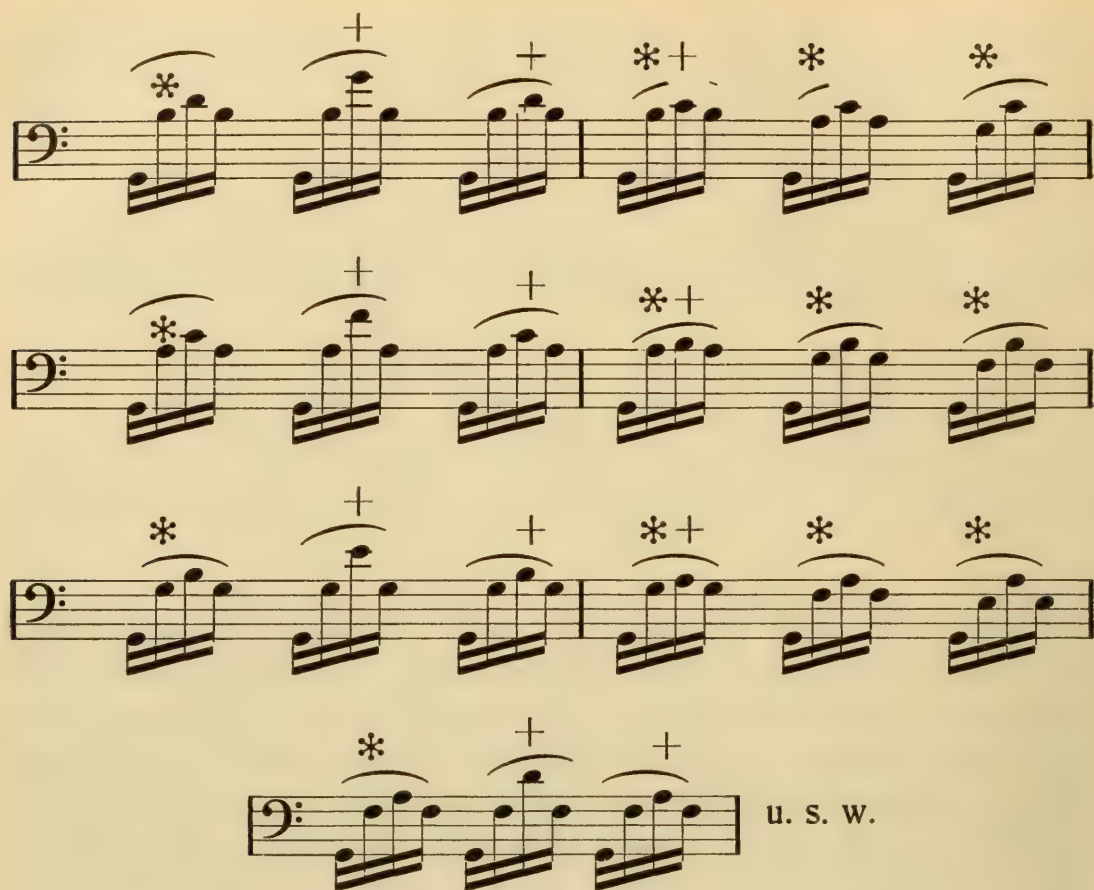


so kann man bald in den höheren Tönen Linienfragmente und melodische Zusammenhänge heraushören, die sich zwischen den Gipfeltönen jeder Halbtaktfigur, also jedem zweiten und fünften Achtel der Takte ergeben. Ueberdies hebt sich aber neben dieser gleichförmig wogenden angedeuteten Oberstimme eine Art Basslinie heraus, die mit dem 9-taktigen, orgelpunktartigen Es anfängt, dann sich in der absteigenden Bewegung D - C - B - A u. s. f. weiterzuentwickeln beginnt. (Beide Entwicklungen sind im Verlauf des Satzes dauernd weiterzuverfolgen; besonders vom 19. Takt des Satzes an tritt eine längere, zu weiterer Ausspinnung ausgreifende, absteigende Basslinie, vom 25. Takt an eine ansteigende Entwicklung der Oberstimme hervor.)

In der folgenden Stelle aus dem Mittelteil vom Präludium der Cellosuite in C-Dur:

No. 87.



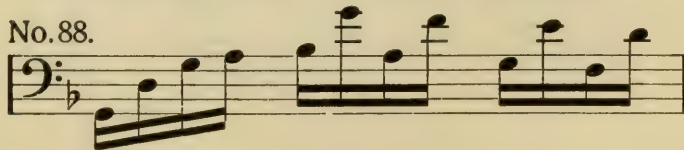


hebt sich neben den Orgelpunktwirkungen eine sequenzartig ausgespannene Mittelstimme heraus (bezeichnet durch \*) und eine Oberstimme (bezeichnet durch +), wobei deren einzelne Töne teilweise durch Wiederanschlagen in längerer Dehnung angedeutet sind.

Den akkordlichen Wirkungen verwandt sind noch Füllwirkungen, die in Sexten- oder Terzengängen bestehen, wie den nachstehenden, die sich durch ihre mehrmalig wiederholte Folge dem Eindruck von synkopisch zusammenklingenden Sext- und Terzintervallen nähern, z. B.:

Suite für Cello in D-moll, Courante:

No. 88.



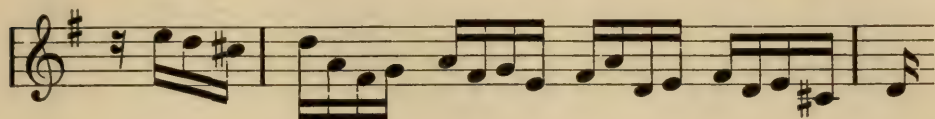
als Andeutung von:



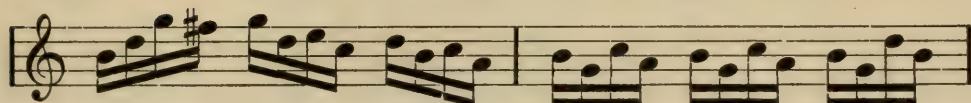
Analog:



No. 89. Toccata und Fuge in E-Moll für Klavier (aus der Toccata)

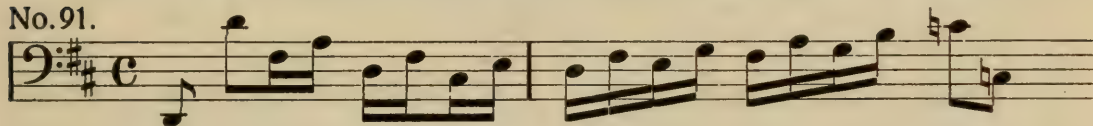


No. 90. Suite für Violine in C-Dur, Allegro.



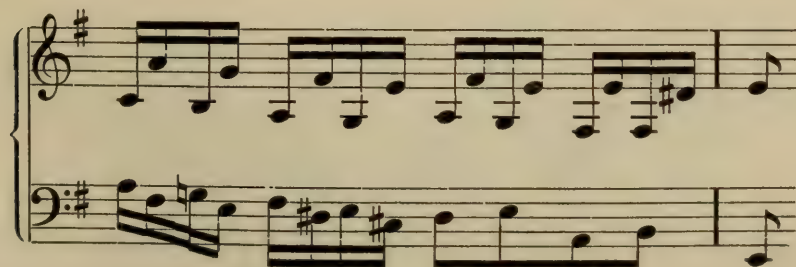
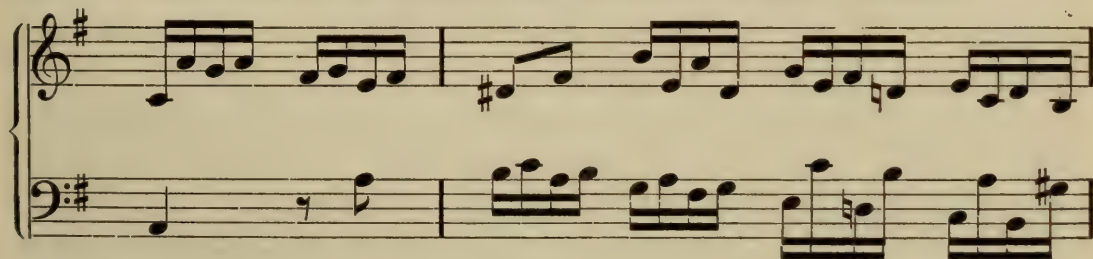
Max Reger. Orgelphantasie über den Choral: „Ein feste Burg“.

No. 91.



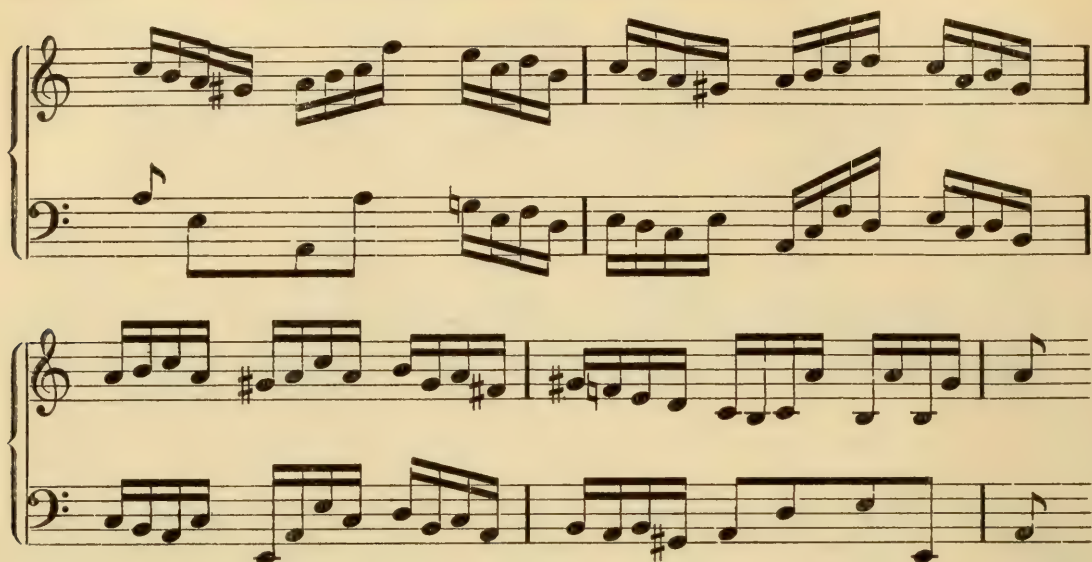
Die Einstimmigkeit wird durch diese Art, den Eindruck einer Fülle zu erhöhen, etwas dicker. Die folgenden Beispiele zeigen die volle Wirkung eines zweistimmigen Satzes, bei dem jede der Stimmen für sich solche Andeutungen von Terzen- und Sextenparallelen enthält:

No. 92. Bach, Toccata con Fuga für Klavier in E-Moll (aus der Fuge):



## No. 93.

## Englische Suite in A-Moll, Präludium:



Neben diesen Andeutungen der akkordlichen Fülle ist aber die melodische Linie zur Hebung über den Gehalt der blossen Einstimmigkeit hinaus auch von Momenten durchsetzt, welche ihre Spannkraft durch angedeutetes Auftreten von Dissonanzzuständen erhöhen, durch Verdichtung der melodischen Energie an einzelnen Punkten, welche besonders scharf nach einer Auslösung weiter drängen. Teilweise geschieht das sehr einfach gleichfalls im Sinn harmonischer Wirkungen, indem akkordliche Dissonanzen in der Linienführung angedeutet werden. Darunter sind aber nicht bloss solche Führungen zu verstehen, bei welchen sich die Linie in Form dissonanter Akkorde, z. B. von Septakkorden bewegt, sondern auch harmonische Vorhaltswirkungen.

Bach erzielt oft mit solchen Andeutungen akkordlich-dissonanter Töne dadurch eine erhöhte Spannkraft, dass er den Auflösungston verzögert eintreten lässt, ihre Wirkung verlängert; die Linie nimmt zunächst unabhängig einen weiteren Verlauf und erfüllt erst nach einer Weile die Lösung der Dissonanzwirkung durch Berührung des Auflösungstones, z. B.:

## Suite in D-moll für Cello, Allemande:

## No. 94.



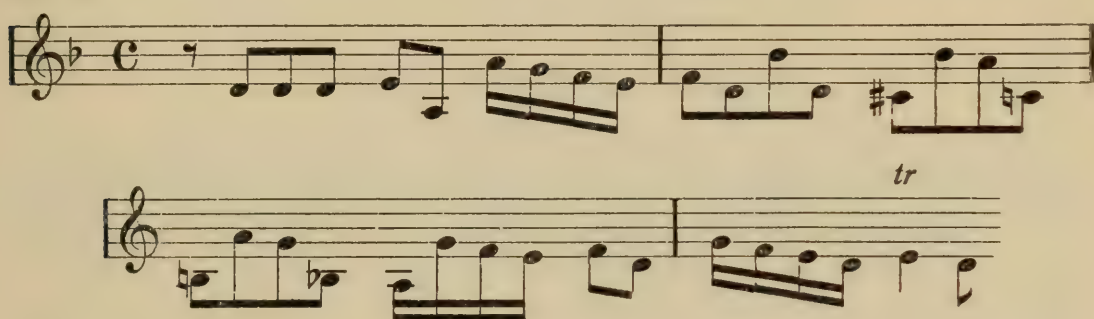
(Verzögerung der Auflösung von Ton a im dritten Viertel.)



Dadurch, dass sich diese im akkordlichen Sinn dissonant verstandenen Töne im musikalischen Hören noch über die ihnen zunächst folgenden Teile der Linie erhalten, heben sie sich vom linearen Zusammenhang ab und bilden für sich erst einen gesonderten Zusammenhang mit dem Ton, der ihre Auflösung bringt; diese unaufgelösten Töne hängen solange, bis wir ihre Weiterführung hören.

Das folgende Thema der Fuge für Klavier in D-Moll enthält eine Reihe von Vorhalten, unter Andeutung vollständiger Vorbereitung und der Auflösung der Vorhaltstöne, wie im mehrstimmigen Satz:

No. 95.



als Andeutung von:

No. 96.



Mit solchen in Schwebе bleibenden Dissonanzwirkungen ist gleichzeitig bereits die Technik einer Andeutung von Mehrstimmigkeit durch bestimmte, sich heraushebende, vorspringende Punkte berührt, die selbst zu einer neuen Linie geschlossen sind. Aehnliche Vorhaltswirkungen in den folgenden Beispielen:

No. 97.

Suite für Cello in G, Allemande:



(Hier wird durch die Linienführung eine Akkorddissonanz [g als Sept in a-cis-e-g] angedeutet und im nächsten Takt zur Andeutung einer Vorhaltswirkung verwendet.) Analog:

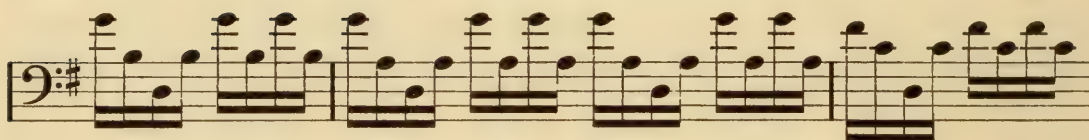
Menuet I aus dem gleichen Werk :

No. 98.



No. 99.

Suite für Cello in G, Präludium :



No. 100.

Allemande aus dem gleichen Werk :



Im ersten Viertel des zweiten Taktes sind hier die Töne: d-fis-c nach dem tiefen g andeutete Vorhalte aus dem vorangehenden Takt (Dominante von g), während der zweite Takt selbst schon in G-dur steht, vom zweiten Viertel an ohne Vorhalt.

Neben solchen harmonischen Dissonanzandeutungen sind auch die melodischen Dissonanzspannungen von Leitttönen zu Wirkungen analoger Art verwertet, indem ihre Auflösung durch zwischenliegende melodische Fortspinnung verzögert wird. Mit solcher Dehnung der wirkenden Leittonspannkraft erzielt Bach oft sehr schöne und grosse Steigerungen. Häufig sind Leittonlösungen in die tiefere Oktave des Auflösungstones, der in der erwarteten, eigenen Oktavlage entweder verspätet oder überhaupt nicht mehr folgt. Das Ohr ergänzt sich dann den eigentlichen Auflösungston in der höheren Oktave selbst, wodurch gleichfalls in schwacher Andeutung sich hier eine zweite Stimme bildet, z, B:

Suite für Violine in G-moll, Presto :

No. 101.





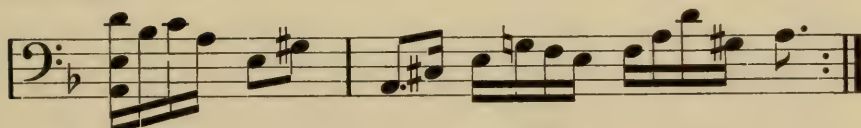
Suite für Cello in G-dur, Courante:

No. 102.



Suite für Cello in D-moll, Allemande:

No. 103.



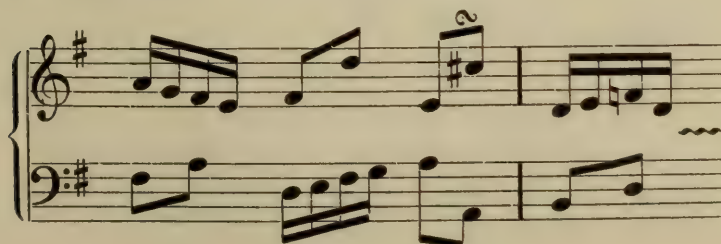
(Leitton gis erfährt erst eine Auflösung in das tiefere a, dessen Oktave, der eigentliche Auflösungston erst mit dem Taktschluss auftritt.) Vergl. ferner den Schlusstakt von Beispiel No. 68.

Diese Arbeitsweise hängt auch damit zusammen, dass die tieferen, dröhnenderen Töne des Instruments ihre Obertöne stark durchsetzen, sodass mit dem tieferen Oktavton der eigentliche Auflösungston wenigstens als schwacher Partialton mitklingt. Die Erscheinung ist auch daher bei den Cello-Sonaten häufiger anzutreffen, als bei den Violin-Sonaten, u. z. besonders da, wo der in die tiefere Oktave verlegte Auflösungston auf eine leere Saite fällt, wie in Beispiel Nr. 102.

Vornehmlich bei Abschlüssen kommt eine Leittonlösung in der tieferen Oktave, sogar Doppeloktave vor; auch im Klaviersatz, wobei dann gewöhnlich der eigentliche Auflösungston (in seiner erwarteten Oktavlage) durch eine Doppelschlagfigur auf dem Leitton leicht voraus angetönt ist, z. B.:

Präludium in G-Dur, Wohlt. Kl. II.

No. 104.

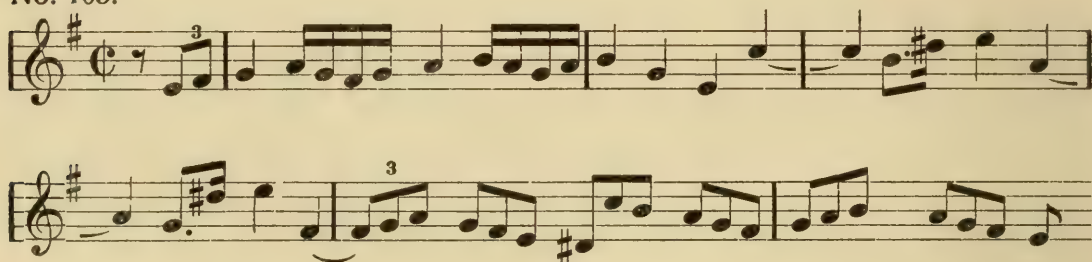


*Andeutungen einer Mehrstimmigkeit in der einzelnen Linie.*

Neben diesen beiden Arten der melodischen Spannungsverdichtung, den in Schweben bleibenden Vorhalten und verhaltenen Leittonwirkungen sind noch rein melodische Spannkraftserhöhungen dadurch erzielt, dass plötzliche und im melodischen Hören auffallende Unterbrechung einer bestimmten Bewegungsrichtung eintritt und diese erst nach einer Zwischenstrecke wieder aufgenommen und fortgeführt wird, so dass sich im Hören der Ton, mit welchem der Linienzug zuerst abgerissen wurde, erhält und dann mit den späteren Tönen in Verbindung gebracht wird, ähnlich, wie es bei den schwebenden Vorhaltswirkungen in der Linie der Fall ist.

So bilden sich zwischen den einzelnen Tönen wieder Zusammenhänge ausserhalb des ganzen Linienbildes und aus diesen Zusammenhängen ergibt sich oft in kunstvoller Weise für sich eine Steigerung bis zu einem Höhepunkt; z. B. der Anstieg von  $\bar{e}$  bis  $\bar{e}$  im ersten Teil des Fugenthemas, Wohltemp. Klavier II, E-Moll:

No. 105.



Oder Entwicklungen wie in Beispiel Nr. 70 aus dem Präludium der Suite für Cello in G-Dur.

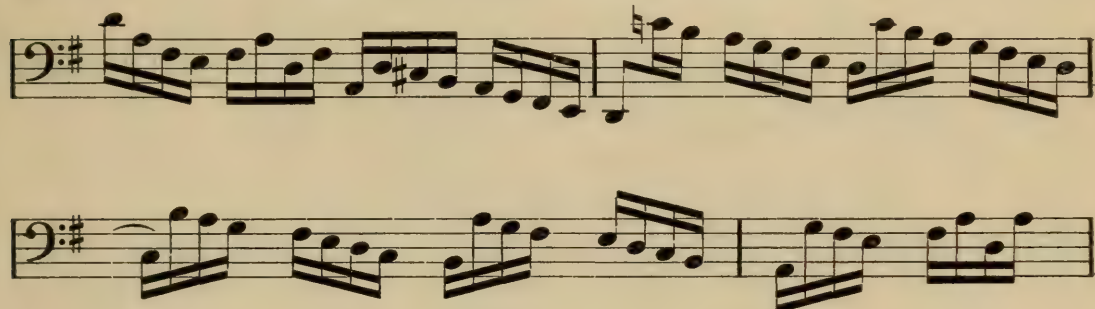
Bach erzielt auf diese Art weittragende Zusammenfassungen vieler Einzeltöne der Linie zu einem grösseren, in einem Atem und stetiger Anspannung verlaufenden Zug; eine übergeordnete (in längeren Werten angedeutete) Linienphase greift über mehrere Phasen der einstimmigen Ausspinnung selbst, wie dies zum Teil schon in der Technik der Kurvensteigerungen begründet liegt. Auch schon bei der Herauslösung von melodischen Linien oder Bassstimmen aus Strecken, die sich in Akkordkonturen bewegen, hatten sich Ansätze zu selbständigen Zusammenhängen ausserhalb der Linie gebildet. Wie schon der Verlauf der melodischen Linie an sich durch kinetische Spannung bestimmt ist, so dehnen solche vorspringende Punkte, die unter sich Zusammenhängen angehören, die Einheits-



empfindung über grössere Strecken und erhöhen auf diese Weise die Spannkraft der ganzen Linie noch bedeutend. Diese gesonderten Zusammenhänge sind zu Wirkungen verschiedenster Art entwickelt.

Z. B. eine zusammenhängende, absteigende Linie zwischen den höchsten Punkten der Linienphasen (d-c-h-a-g-fis) im folgenden Beispiel:

No. 106. Suite für Cello in G-Dur, Präludium:



In dem S. 252 angeführten Beispiel Nr. 71 eine ansteigende Linie zwischen den höchsten Phasenpunkten (g-a-h-c-d-e), wobei zugleich mit der Steigerung rhythmisch schnellere Folge der Töne im Laufe dieser ansteigenden Linie zu beobachten war.

Im folgenden Beispiel eine in gleicher Art sich selbständig herausbildende Linie, in raschem Anstieg (cis-d-e-f-g) und langsamem Herabsinken (g-f-e-d-cis):

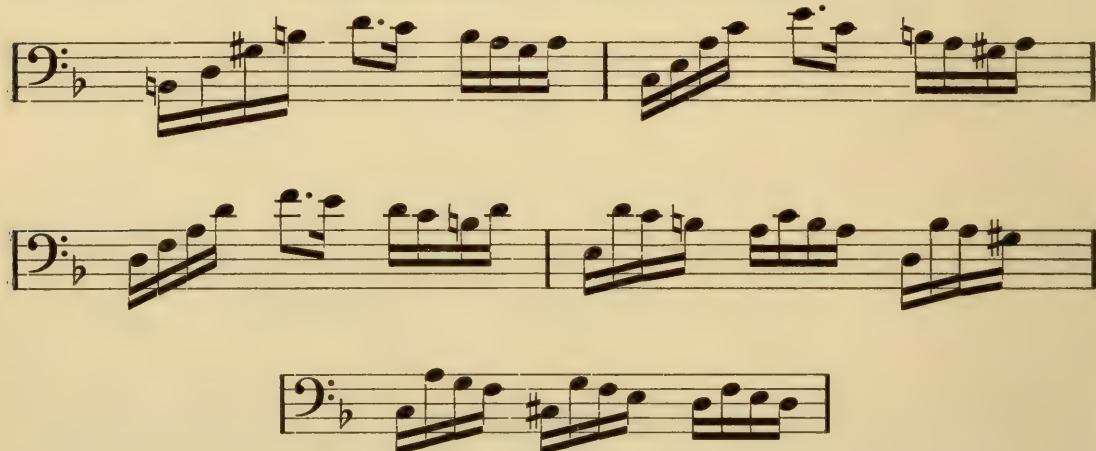
No. 107. Suite für Cello in D-Moll, Präludium:



Solche angedeutete Zweistimmigkeit ist ungemein häufig in den Linien enthalten; die zu eigenen Zusammenhängen vorspringenden Punkte sind leicht zu verfolgen, wenn sie unter einander rhythmisch gleiche Stellung haben, entweder in gleichmässiger Folge auf betonten oder auf synkopisch nachschlagenden Takteilen, wie in den folgenden Beispielen:

No. 108.

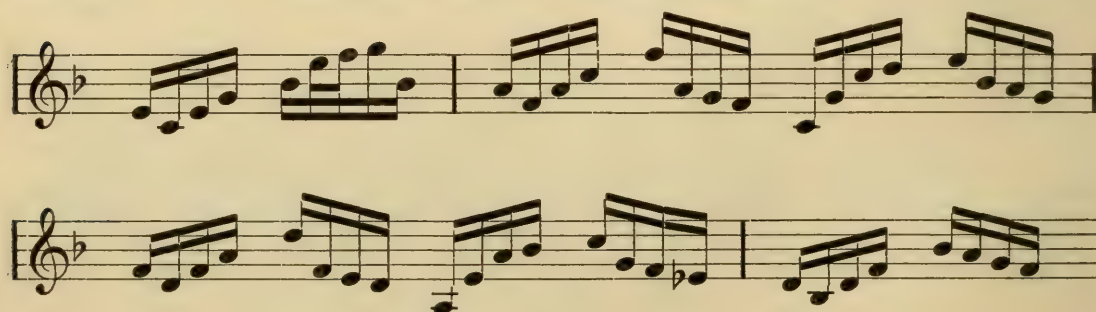
Suite für Cello in D-Moll, Präludium:



(Erst in ganzen Takten steigende Linie (d-e-f), dann in gleichmässigen Viertelaabständen (synkopisch) rascheres Abstürzen (von d — f).

No. 109.

Suite für Violine in D-Moll, Allemande:



(In gleichmässigen, synkopischen Werten absteigende Linie von g — b).

Nicht immer sind aber diese vorspringenden Punkte an rhythmisch einander entsprechenden Stellen zu suchen, sehr oft vielmehr bloss an der Kurvenentwicklung der Linie zu verfolgen, der gegenüber ja überhaupt im älteren Linienstil das Rhythmisch-Taktmässige von einer mehr sekundären Bedeutung bleibt; so sind z. B. in den folgenden



Linien zwischen den höchsten, in sehr ungleichen Abständen heraus-  
tretenden Punkten der Linienabschnitte Zusammenhänge gesponnen:

No. 110.

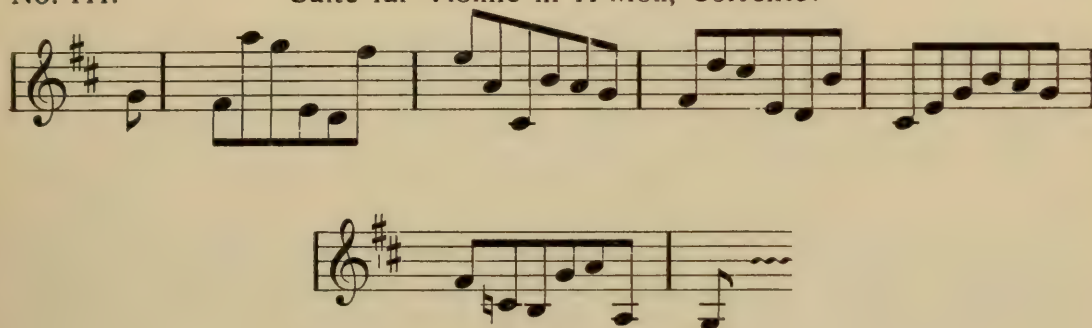
Suite für Violine in H-Moll, Double II.:



(Höhepunktlinie g - fis - e - d)

No. 111.

Suite für Violine in H-Moll, Corrente:

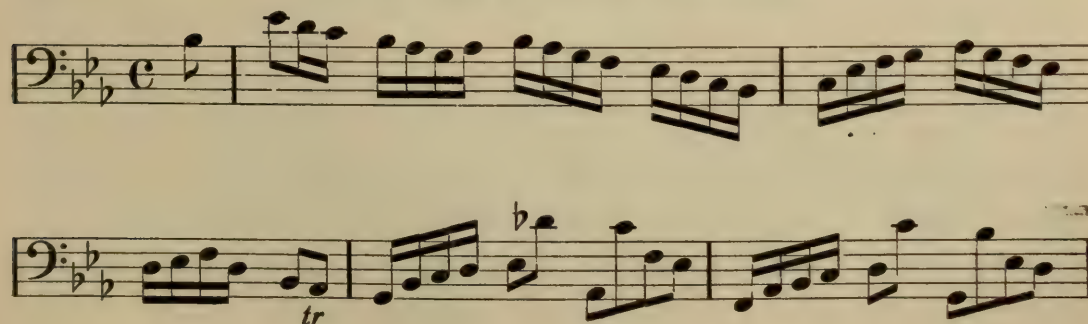


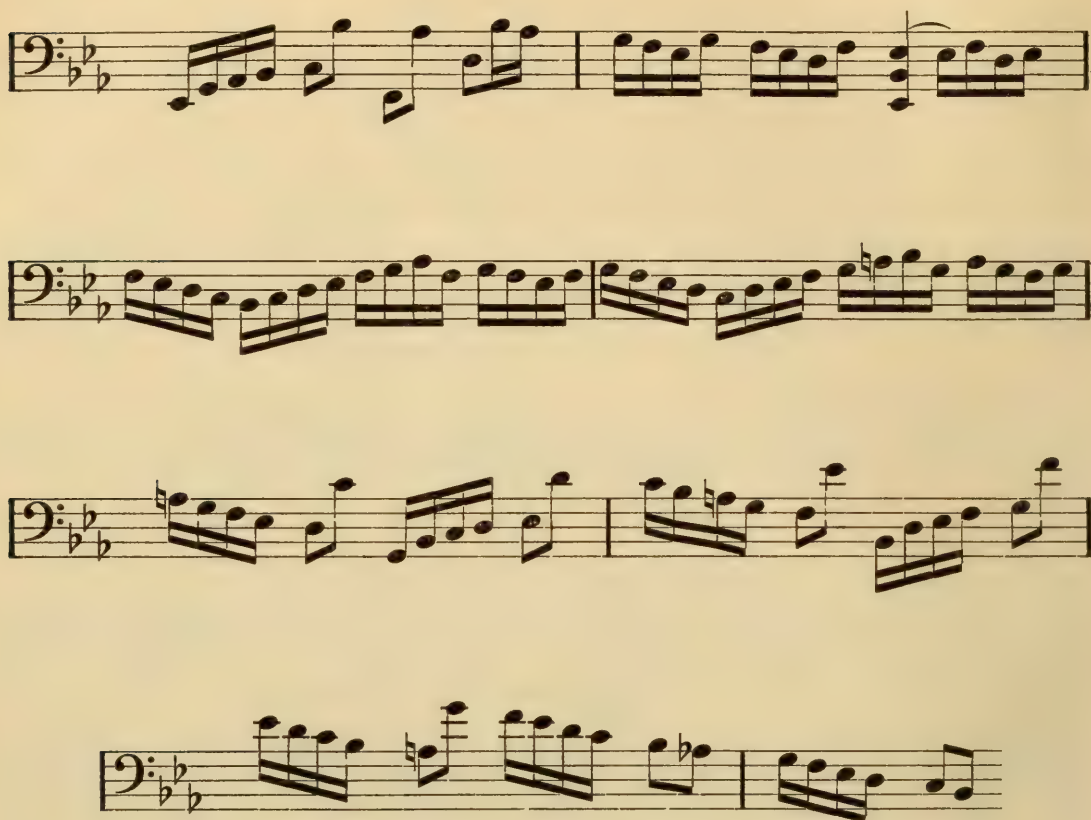
(Höhepunktlinie a-g-fis-e-d-cis-h-a)

Solche selbständige Linienzusammenhänge sind nicht immer in glei-  
cher Deutlichkeit hervortretend. So ist im folgenden Beispiel:

No. 112.

Suite für Cello in Es-Dur, Allemande:



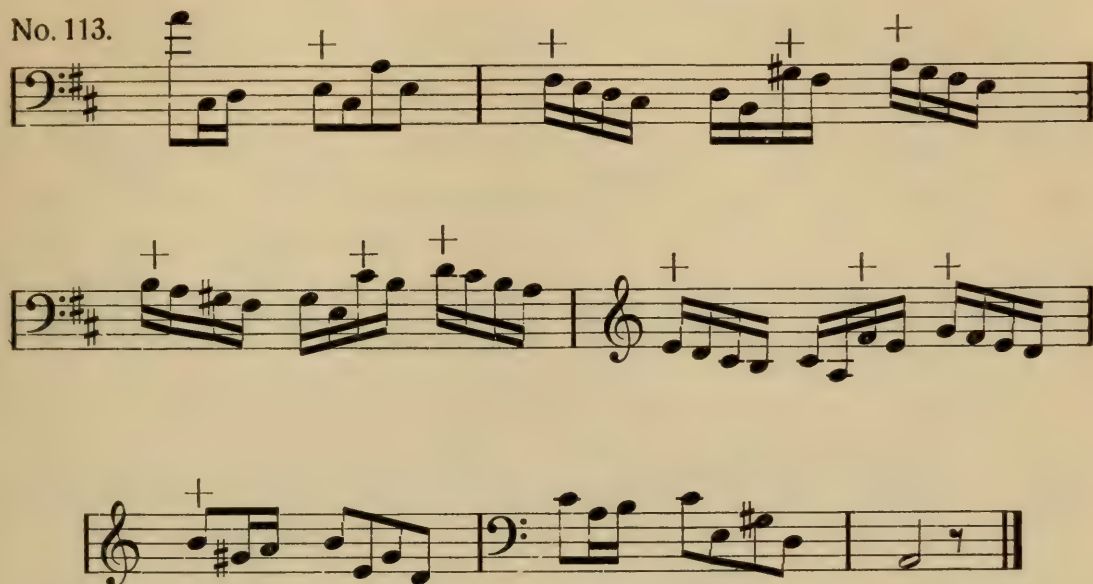


vom 9. Takt an die leicht verfolgbare aufsteigende Linie: c-d-es-f-g enthalten, welche den ganzen melodischen Verlauf zu einer einheitlichen Spannung bis zum Höhepunkt g zusammenfasst; hier treten die vorspringenden Töne ohne weiters im Hören hervor, nicht bloss als höchste Töne motivischer Abschnitte, sondern auch indem sie isoliert vom übrigen Zusammenhang des Linienzuges abliegen. Die in diesem Teile deutlicher herausragende, zu einem Höhepunkte aufwärtsstrebende, gesonderte Linie geht aber bereits auf versteckter liegende Anfänge zurück: zunächst auf den 6. Takt, von dem eine verborgenere steigende Entwicklung: es-f-g-a- (mit flüchtiger Berührung des b) bis zum c des 9. Taktes enthalten ist, von welchem aus die Steigerung bis zum Höhepunkt g nicht nur stärker vortretend, sondern zugleich in drängenderen Zeitwerten durchgeführt ist; aber auch schon bis zum Tone es des 6. Taktes, dem Beginn der stetig deutlicher hervorstrebenden Steigerung, führt zuerst eine, durch eine ganze Oktave absteigende Linie zwischen Kurvenhöhepunkten, mit dem es des 1. Taktes beginnend, über des-c (3. Takt), c-b (4. Takt), b-as (5. Takt) und g-f (erstes und zweites Viertel des 6. Taktes).



Suite für Cello in D-Dur, Courante:

No. 113.

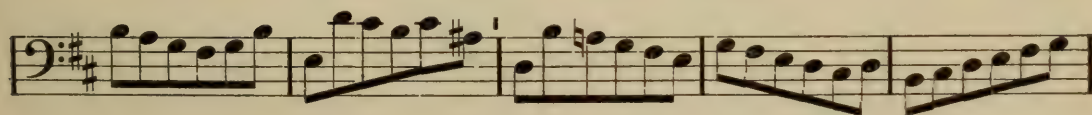


(Ansteigende, langatmige Linie: e-fis-gis-a-h-cis-d-e-fis-g-h; nach dem Gipfelton h rapid abwärtsstürzende Bewegung.)

Ebenso bilden sich aber auch Zusammenhänge zwischen tiefsten Tönen der Kurven: z. B. im Beispiel Nr. 111 die fallende Linie: g-fis-e-d-cis-c-h-a-g. Ferner:

No. 114.

Suite für Cello in D-Moll, Menuet II.



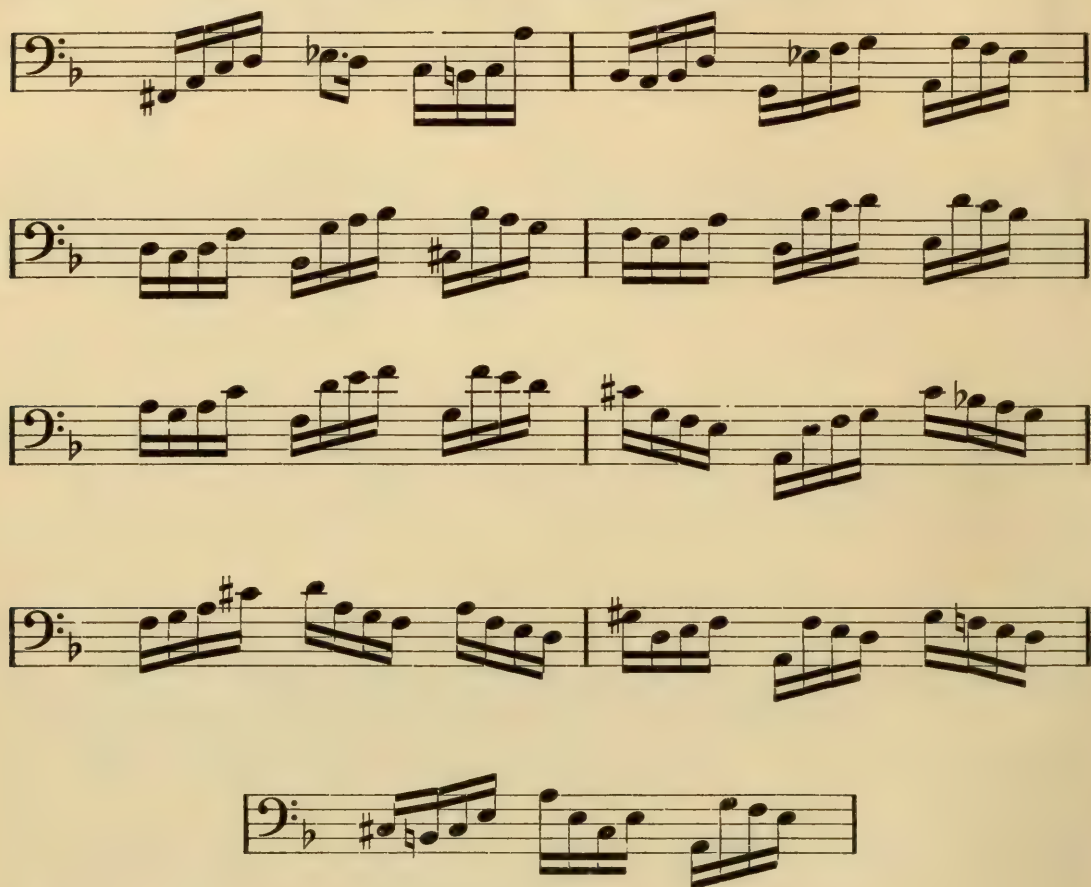
(Fallende Linie: fis-e-d-cis-h)

In beiden Fällen ist von Randpunkten der Linienphasen zu sprechen, welche sich untereinander zu weiter ausgreifenden Linienzügen zusammenschliessen, da jeder von ihnen genugsam hervortritt, um vom Gehör unbewusst festgehalten und mit den nächsten zusammengeschlossen zu werden.

Im nachfolgenden Beispiel:

No. 115.

Suite für Cello in D-Moll, Präludium:



setzt mit dem ersten Ton eine ansteigende Basslinie ein (fis-g-a-b-cis-d-e-f-g); vom 8. Takt an setzt sich diese in den höchsten Tönen, als Oberstimme fort (gis-a), während in den zwischenliegenden Takten 6 und 7 das mit der Bassteigerung (im 5. Takt) erreichte g durch wiederholtes Antönen im Laufe der melodischen Bewegung im Gehör festgehalten bleibt.

Belege dafür, dass Bach vorspringende Randpunkte als länger im Gehör haftend (also andeutungsweise als gedehnt) empfindet, bieten z. B. die in Nr. 82 angeführten Takte aus der Suite für Violine in H-moll, Double). Denn Bach knüpft hier an das  $\bar{\bar{\bar{d}}}$ , den herausragenden Höhepunkt der Liniensteigerung, eine Vorhaltsandeutung im zweiten Viertel des zweiten Taktes. Das gleiche lag im Fugenthema Nr. 95 und in Nr. 73 vor. Analog knüpft sich im folgenden Beispiel:



No. 116. Suite für Cello in C-Dur, Bourrée I.:



eine harmonische Vorhaltsandeutung an das herausragende und vom Gehör festgehaltene  $\bar{c}$ .

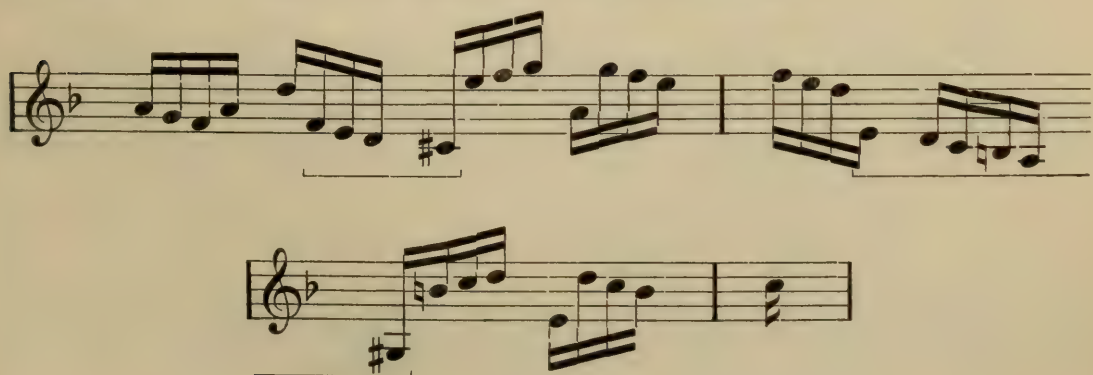
Mitunter ist die Andeutung einer Mehrstimmigkeit bis zu sehr plastischer Deutlichkeit, wie im folgenden Beispiel, wo die Distanzierung der unteren Linie (a-d-cis-c-h-b-a), vom übrigen melodischen Zug isoliert, plastisch eine Schein-Zweistimmigkeit bewirkt:

No. 117. Suite für Violine in D-Moll, Ciaccona:



In solchen Fällen ist weniger von einer Scheinstimmen-Technik als geradezu von Spaltung der Stimme zu sprechen. Eine ähnliche Andeutung der Beteiligung von zwei Stimmen an dem motivischen Spiel liegt durch räumliche Auseinanderlegung im nächsten Beispiel vor, wo durch Isolierung die mit — bezeichneten Teile eine gesonderte Basstimme andeuten:

No. 118. Suite für Violine in D-Moll, Allemande:



Eine Andeutung der Beteiligung von 3 Stimmen, einer mittleren, hohen und tiefen, an der Durchführung eines Motivs zeigt das folgende Beispiel:

No. 119.

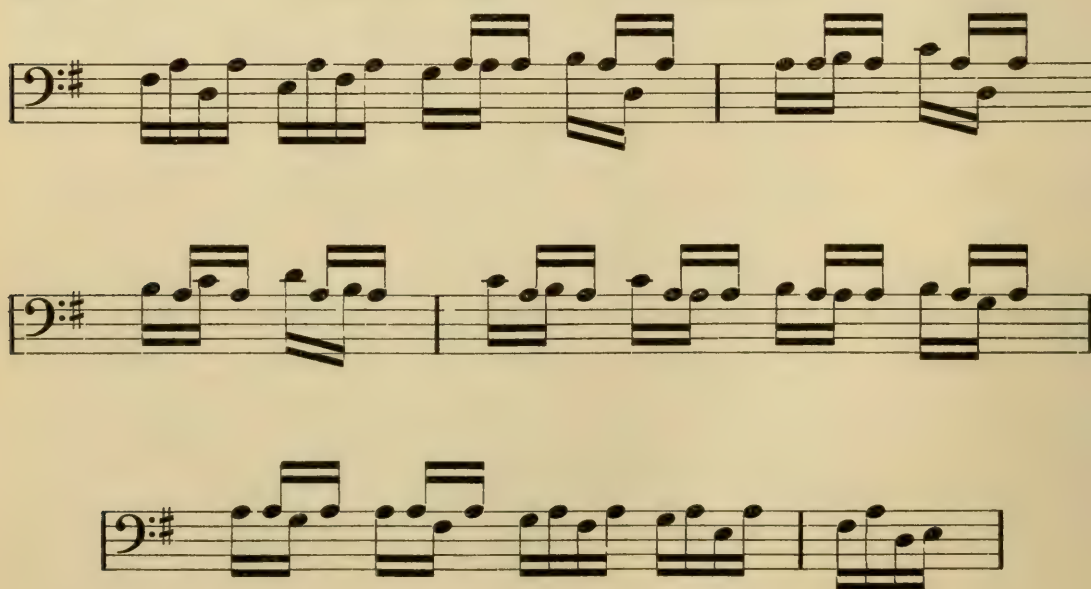
Suite für Violine in H-Moll, II. Double:



In welchem Masse sich diese Andeutungen bei Bach bis zur Empfindung einer real existierenden Zweistimmigkeit verdichten, zeigen die folgenden Beispiele, wo geradezu ein Uebergang von der einstimmigen Linie zur realen Zweistimmigkeit vorliegt:

No. 120.

Suite für Cello in G-Dur, Präludium:





Hier ist es die Ausnützung der leeren a-Saite des Cello, welche zur Trennung in zwei Stimmen, dem ruhenden Ton a, und einer bewegten, diesem über- und untergreifenden Stimme führt; das a hebt sich hiebei noch als Tonbildung auf der leeren Saite in besonderer Klangfarbe ab.

Fälle wie dieser zeigen, dass von angedeuteter zu wirklicher Zweistimmigkeit oft nur ein Schritt ist. Die nachfolgende, für Klaviersatz geschriebene Linie mit heraustretenden, räumlich weit vorspringenden Basstönen stellt gleichfalls ein solches Stadium der Spaltung von Einstimmigkeit in zwei Stimmen dar; ihr Entwurf weist auf deutliche Verteilung in das Spiel beider Hände, so dass diese Linienbildung an der Grenze von realer und angedeuteter Zweistimmigkeit steht:

## No. 121.

## Toccata in D-Moll für Klavier:

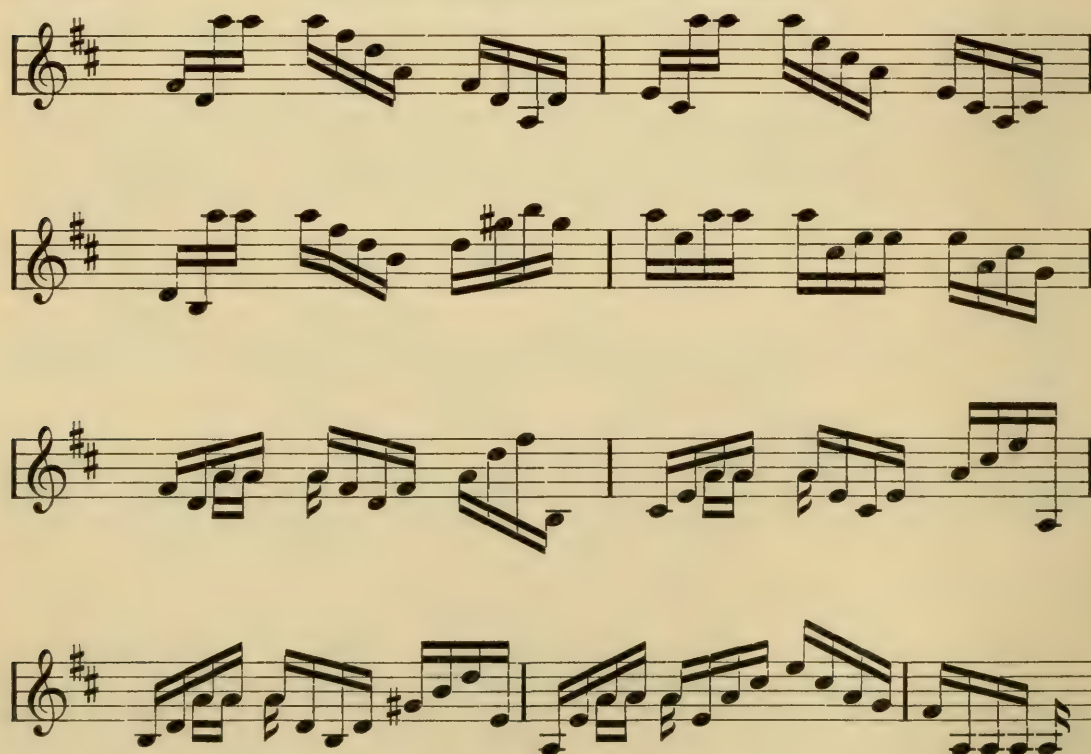
The musical score is presented in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is D minor (one flat, B-flat) and the time signature is common time (C). The first system shows the treble staff with a whole rest and the bass staff with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the bass line with more complex rhythmic figures. The third system shows the treble staff entering with a melodic line, while the bass staff continues its pattern. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats) consistent with D minor.

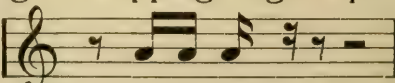


Aehnliche Andeutung einer sich mit einem bestimmten rhythmischen Motiv herauslösenden Scheinstimme, die sich im instrumentalen Spiel bis zur Bedeutung einer gesonderten zweiten Realstimme verdichtet, im folgenden Beispiel:

No. 122.

Suite für Violine in D-Moll, Ciaccona:



Vom 5. Takt an tritt mit dem Uebergang in doppelgriffiges Spiel (ā) die Ablösung einer rhythmischen Figur  als für sich bestehende Stimme aus dem Verlauf der Einstimmigkeit



hervor. (Einige Ausgaben für den praktischen Gebrauch bringen dem entsprechend schon vom ersten Takt an im gleichen Rhythmus das  $\bar{a}$ , im 4. Takt auch das dreimalige  $\bar{e}$  vom zweiten Viertel doppelt gestrichen, für doppelgriffiges Spiel.)

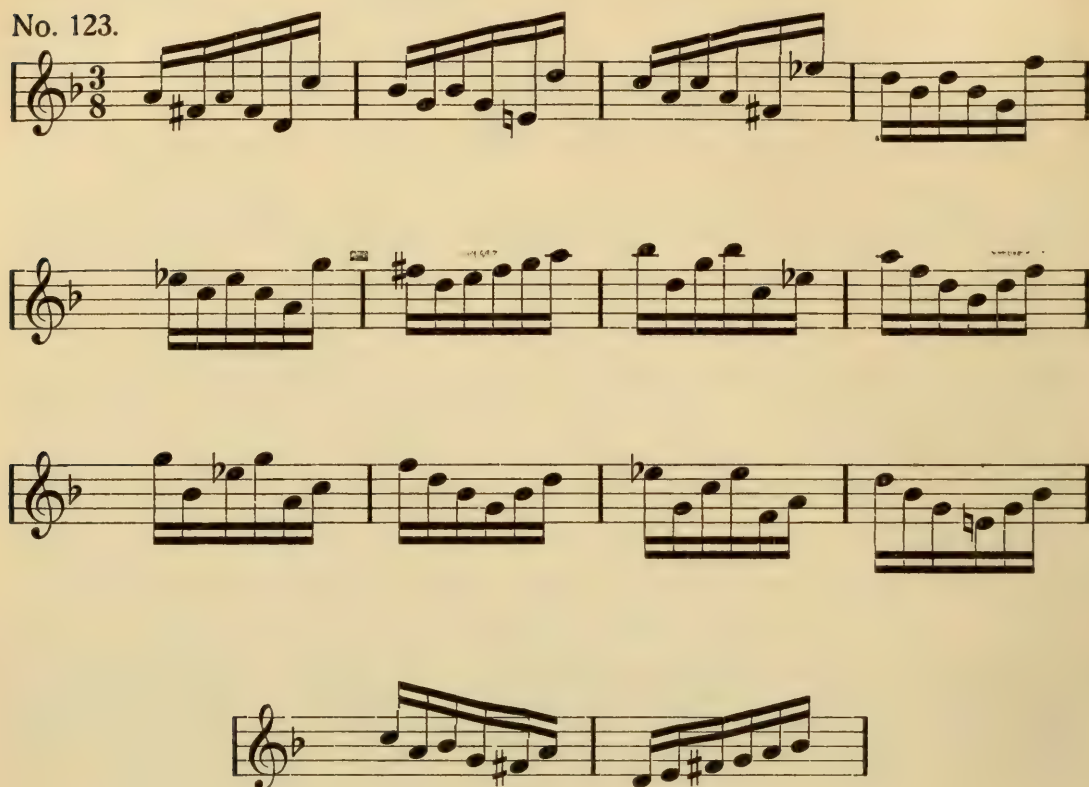
Was die Wiedergabe der einstimmigen Entwicklungen bei Bach betrifft, so ist aus der Technik dieser vorspringenden Töne in der melodischen Gestaltung nicht die Forderung abzuleiten, dass sie auch mit besonderer Akzentuierung hervorgehoben werden sollen; bei einer richtigen Darstellung nach der Entwicklung von Linienphasen ergibt sich das richtige Mass in der Betonung solcher vorspringender Punkte von selbst, ihre Aussonderung aus dem übrigen Zusammenhang bedarf kaum eines bewussten Herausarbeitens; andererseits bewahrt die mit der melodischen Linienentwicklung gehende Darstellung in der Wiedergabe davor, bloss nach dem äusseren Bilde der Niederschrift willkürliche Zusammenhänge zwischen Punkten herzustellen, welche nach ihrer in der Linienentwicklung liegenden Dynamik gar nicht im gleichen Sinn herauszuheben und in Verbindung zu bringen sind. Das Besondere und der Reiz dieser Erscheinung liegt vielmehr gerade darin, dass neben der real erklingenden Stimme noch solche Scheinstimmen nur in Andeutung vorliegen, welche nicht aus ihrem eigentümlichen Halbdunkel herausgehoben werden sollen. Eher noch kann ihre Hervorhebung in agogischen Vortragsfeinheiten bestehen, indem solche Töne etwas über die streng taktmässige Dauer gedehnt werden, ferner darin, dass ein feinfühliges melodisches Spiel dem über dem Linienvverlauf erstehenden grösseren melodischen Zusammenhang auch einen gesonderten melodischen Ausdruck zu verleihen strebt.

*Weitere Eigentümlichkeiten der scheinpolyphonen Technik;  
Mehrstimmigkeitsandeutungen in Sequenzen.*

Solche Zusammenhänge fallen sehr oft mit einfacher Sequenzierung grösserer melodischer Abschnitte zusammen. Die Wiederholung gleichartiger Figuren ergibt natürlich zwischen allen einander entsprechenden Punkten, die sich in den Sequenzmotiven hervorheben, Zusammenhänge. Z. B.:

## Sonate für Violine in G-Moll, Presto:

No. 123.



(In den ansteigenden ersten sechs Takten ganztaktige, vom 7. Takt an doppeltaktige Sequenzfiguren.)

In der Regel sind es auch hier die Randpunkte der Kurvenzeichnung, die sich am sinnfälligsten unter einander zu den Nebentönen verbinden, von diesen wieder am ehesten die oberen Randpunkte, als Höhepunkte der melodischen Entwicklung, so im letzten Beispiel die steigende Höhenlinie: c-b, d-c, es-d, f-es, g-fis, b, und von hier das Herabsinken um eine Oktave.

Ebenso lässt auch im letzten Beispiel eine Isolierung der tiefsten Phasentöne eine ansteigende Basslinie (d-e-fis-g-a-d) und wieder deren Absteigen durch eine Oktave, von  $\bar{a}$ — $\bar{d}$ , für sich ziemlich klar heraustreten, durchwegs in synkopischen Taktwerten; (zu beachten ist hierbei, wie Bach vor dem Endton der absteigenden Basslinie, dem d [erstes Sechzehntel des letzten Taktes], eine Spannungserhöhung vor der Auslösung in den Zielton der abwärtsstrebenden Bewegung erreicht, indem er vom vorletzten Ton e zu diesem letzten Ton d eine längere Zwischendehnung eintreten lässt als sonst zwischen den



Linientönen; überdies tritt eine Erhöhung der in den Zielton d strebenden Spannung dadurch ein, dass sich mit diesem gleichzeitig die synkopischen Werte des ganzen Linienverlaufs auf einen betonten Taktteil auslösen.)

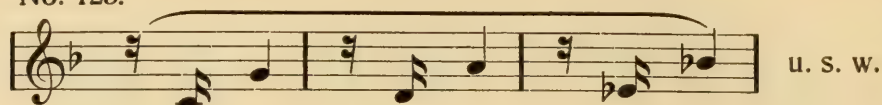
Aber die motivischen Bildungen, oder die ganzen Motivgruppen, mit denen Bach sequenziert, sind meist so geformt, dass viel mehr zutage tritt als bloss eine absteigende oder ansteigende Rückung ihres Tonkomplexes als Ganzen, oder der Zusammenhänge zwischen dessen höchsten und tiefsten Tönen. In der folgenden, dem gleichen Satze entnommenen Sequenz:

No. 124.



ist die sequenzierende Strecke so angelegt, dass zunächst zwei gesonderte Stimmen, eine tiefere und eine höhere zusammenhängende, steigende Linie bilden, angedeutet durch — und —; zur räumlichen Distanz zwischen ihnen tritt das Ineinanderspielen beider in rhythmischer Verschränkung, der Oberstimme mit Schwerpunkt auf dem ersten, der Unterstimme mit Schwerpunkt auf dem fünften Sechzehntel. Dazwischen, auf das 2. und 3. Sechzehntel, das Zwischenschlagen eines Quintsprunges aufwärts; durch diesen hebt sich der Ton des 3. Sechzehntels (g-a-b-c u. s. w.) in seiner Intensität etwas hervor; aber nicht nur durch den Anschwung von der tieferen Quinte her erscheint sein eigentlicher, notierter Wert etwas gedehnt, sondern Bach verstärkt und verdeutlicht den Eindruck einer länger gehaltenen Dauer, indem er mit dem letzten Sechzehntel, dem Einsatz der oberen Scheinstimme, auf ihn zurückgreift; im Hören verbindet sich auf diese Weise in jedem Takt das vorspringende 3. Sechzehntel andeutungsweise bis zum letzten Taktton, wodurch der Eindruck folgender Mittelstimme entsteht (in den angedeuteten Werten notiert):

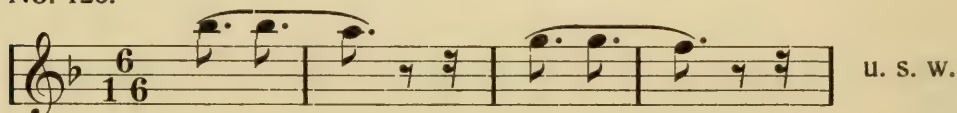
No. 125.



Die Sequenz führt also hier zu einem Hervortreten von drei Scheinstimmen, sodass, die Realstimme mitgerechnet, im Ganzen eine Vierstimmigkeit angedeutet ist.

Im Gegensatz hiezu ist im Beispiel Nr. 123 aus dem gleichen Satze die ähnliche Sequenzfigur so verarbeitet, dass sich aus der Sequenz auch, wie angeführt, die Oberstimme: c-b, d-c, es-d u. s. w. abhebt, desgleichen die Reihe der tieferen Randpunkte: d-e-fis-g u. s. w. Hier greift aber das dritte Sechzehntel jedes Taktes auf den Taktton zurück, dessen Wiederholung darstellend, sodass hier eine Dehnung des ersten Sechzehntels aus jedem Takte angedeutet ist. Interessant ist, wie diese Hervorhebung sich in der Abwärtsführung in zweitaktigen Sequenzen (vom 7. Takt des Beispiels an) weiter entwickelt: auf den Ton b ist hier mit dem vierten Sechzehntel zurückgegriffen, analog zwei Takte später auf den Ton g, wieder nach zwei Takten auf Ton es, u. s. w.; so dass sich oberhalb der Realstimme und ihrem  $\frac{3}{8}$ -Rhythmus die Scheinstimme in halbtaktigem Rhythmus aussondert:

No. 126.



(die Töne jedes 2. Taktes der doppeltaktigen Sequenzfigur, a, f . . , sind hier auch im Werte von  $\frac{1}{2}$  notiert, eine Schreibweise, die nur ihre scheinbare, angedeutete Dehnung zu längeren Werten kennzeichnen soll; der Annäherungswert  $\frac{1}{2}$  ist der naheliegendste zufolge der Analogie mit den Tönen des ersten Taktes aus der Sequenzfigur).

### *Rundung von Scheinstimmen über akkordliche Umrisse.*

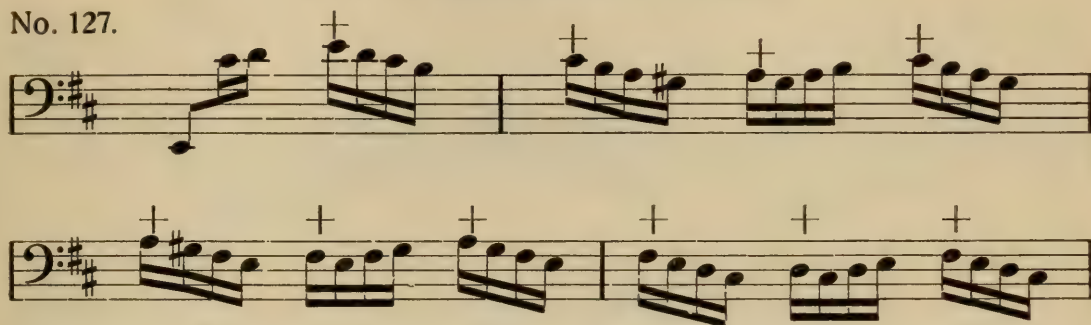
In allen diesen Fällen nahmen die geschlossenen melodischen Zusammenhänge zwischen den vorspringenden Punkten die Form diatonisch steigender oder fallender Linien an. Indessen verbindet Bach oft die Wirkung einer angedeuteten zweiten Linie mit einer Füllwirkung in harmonischem Sinne, indem die vorspringenden Punkte



unter sich akkordlichen Bildungen angehören, so dass sich Andeutungen einer Mehrstimmigkeit mit harmonischen Füllwirkungen vereinen, wie die mit + bezeichneten Töne in den folgenden Stellen:

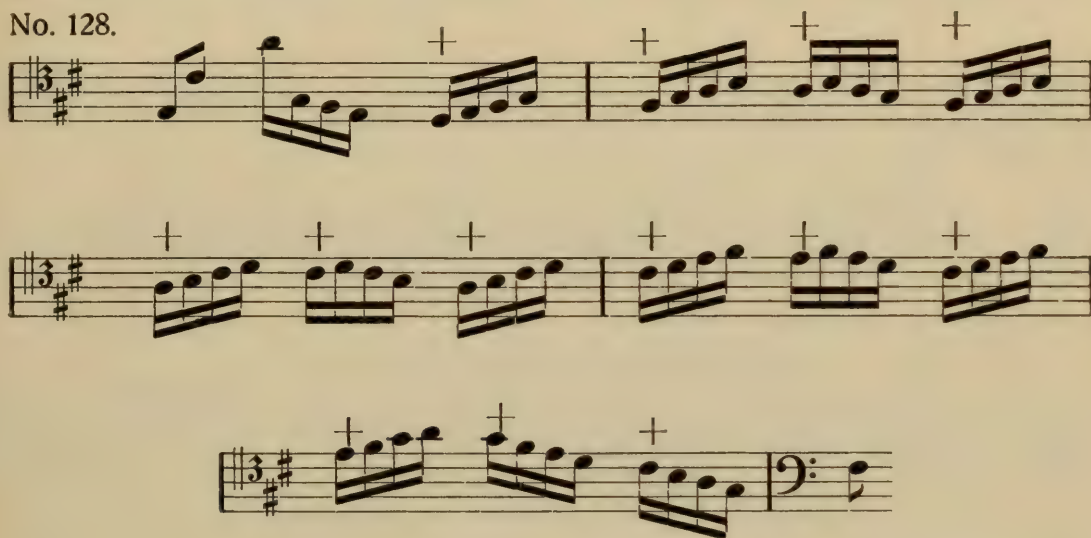
Suite für Cello in D-Dur, Courante:

No. 127.



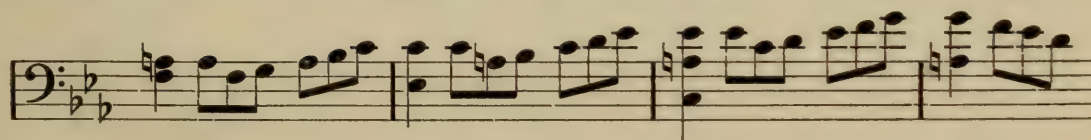
Aus dem gleichen Satz:

No. 128.



No. 129.

Suite für Cello in Es-Dur, Courante:



Solche harmonische Andeutungen kommen selbst in starker Ausbreitung der in der Umspielung angedeuteten Akkorde vor, so dass eine gesondert heraustretende Scheinstimme sich über die Konturen eines Akkords in weiter Zerlegung bewegt, z. B.:

## No. 130.

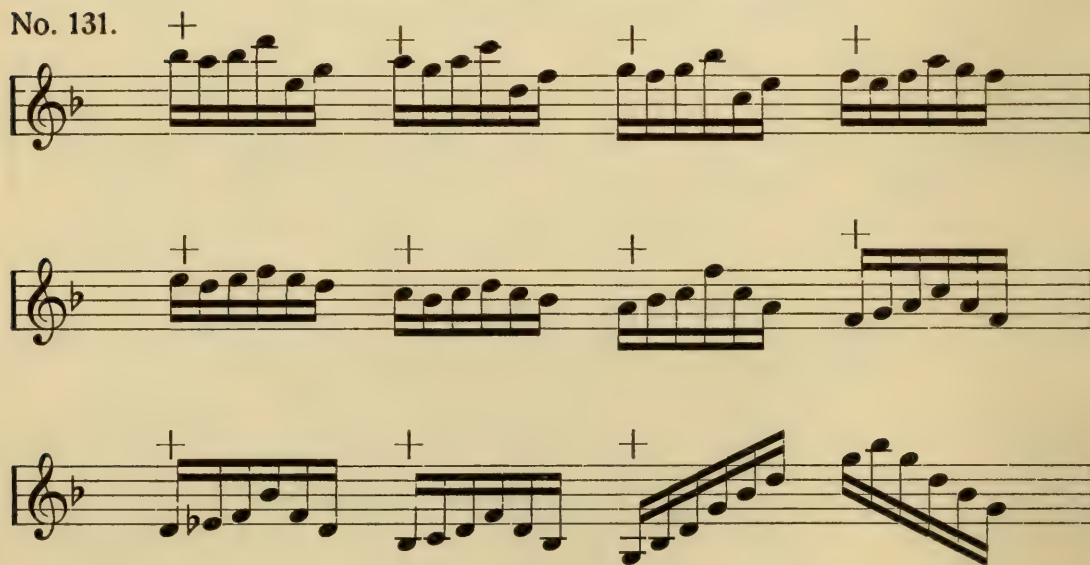
## Suite für Violine in D-Moll, Ciaccona:



Schliesslich entstehen so in der angedeuteten zweiten Linie auch solche auf- oder absteigende Zusammenhänge, die sich teils über diatonische, teils über akkordliche Intervalle bewegen, z. B.

## Suite für Violine in D-Moll, Gigue:

## No. 131.



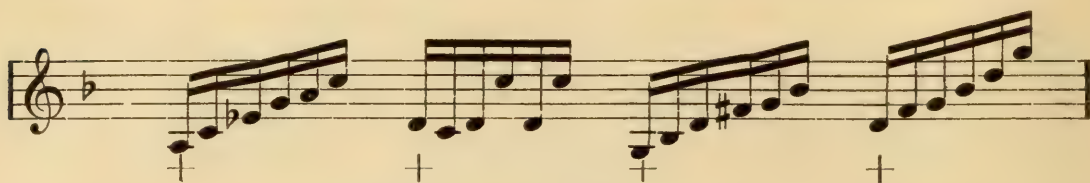
Aus dem gleichen Satz:

## No. 132.



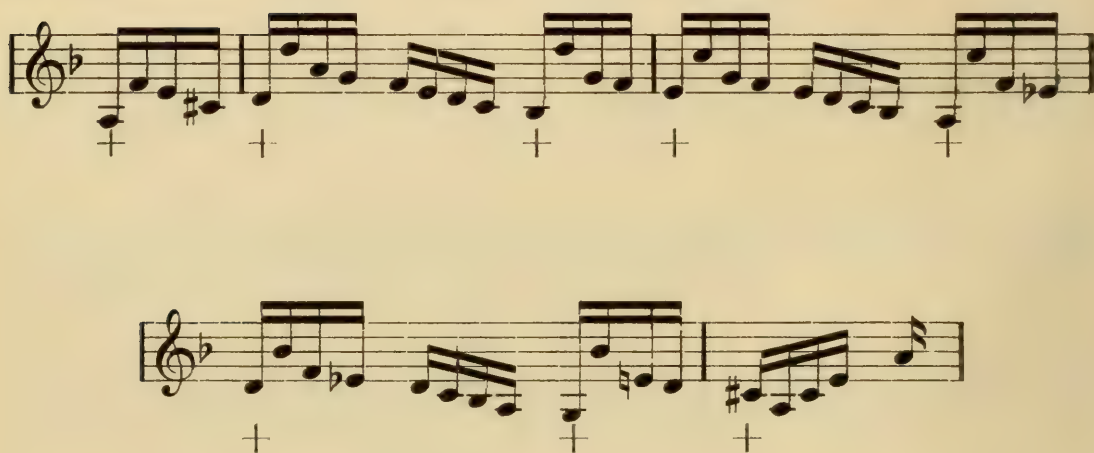






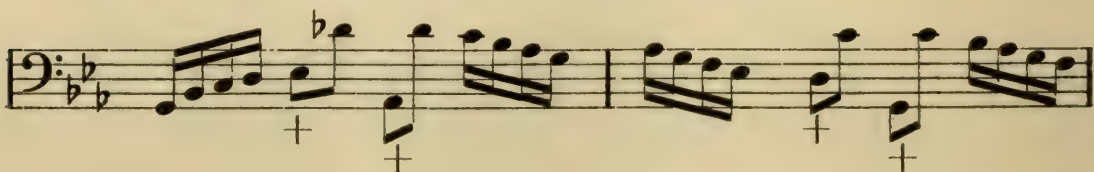
(Die mit + bezeichneten Basstöne; zugleich eine Höhepunktlinie in der Sequenz: es, d, c, b.)

### Suite für Violine in D-Moll, Ciaccona:

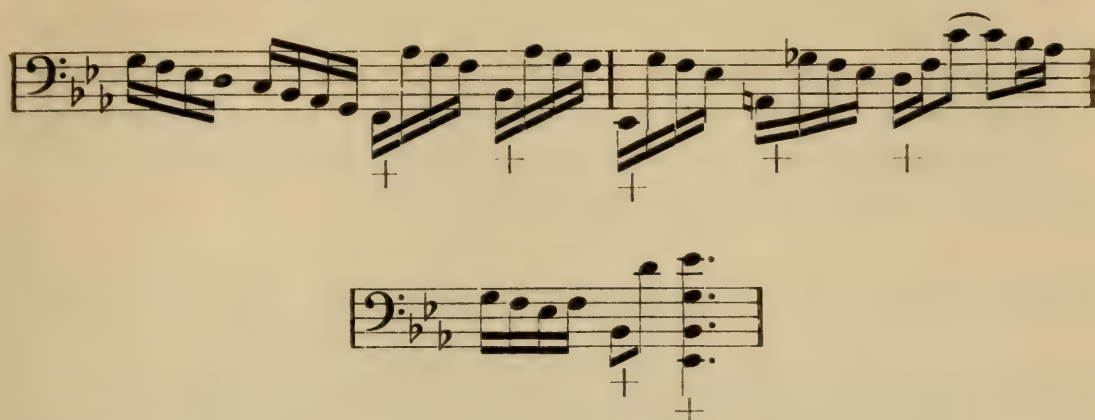


Bemerkenswert ist, dass diese, in der Art von kadenzierenden Bassgrundtönen gehaltene Scheinstimme (+) hier grösstenteils gar nicht die harmonischen Grundtöne selbst bringt, ein Beweis, dass es Bach hier mehr auf den Charakter einer Basslinie selbst ankommt, als auf eine rein harmonische Wirkung. Zugleich auch in diesem Beispiel eine fallende Höhepunktslinie: d-c-b-a. Ebenso:

## Suite für Cello in Es-Dur, Allemande.

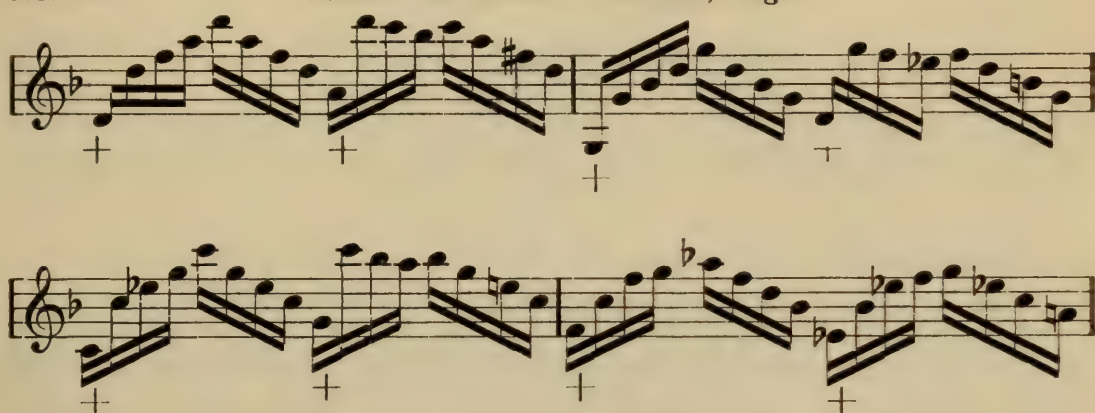






No. 137.

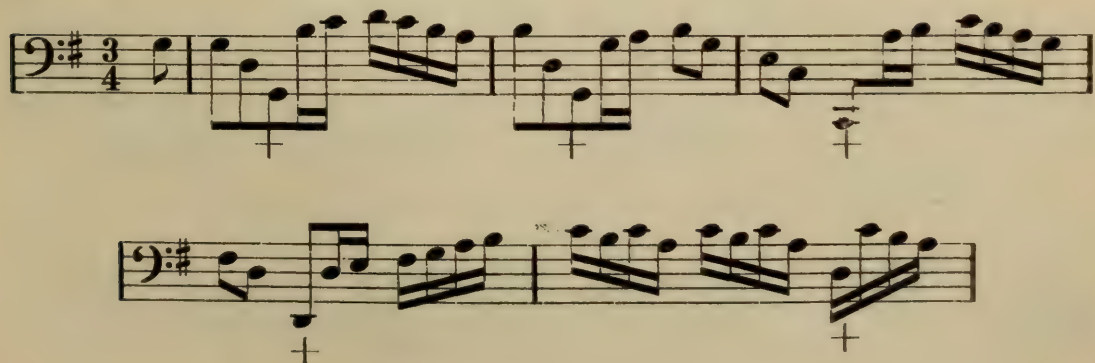
Sonate für Violine in G-Moll, Fuge:



Meist sind diese vorspringenden Töne in der Tiefe auch vom übrigen Linienverlauf sprungweise durch grössere Intervalle gesondert, analog wie in einer real ausgeführten Mehrstimmigkeit die Basstimme meist über sich grösseren Raum und eine gewisse Distanz vom übrigen Stimmkomplex beansprucht, so bei den letztangeführten Beispielen und dem folgenden:

No. 138.

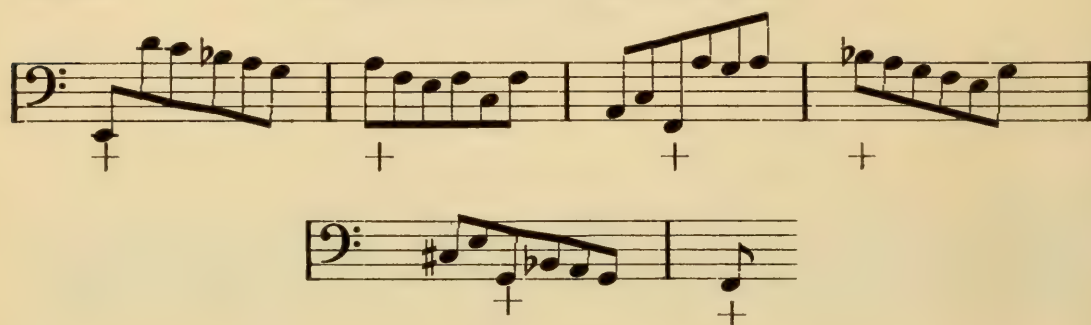
Suite für Cello in G-Dur, Courante:



Das folgende Beispiel enthält auch eine angedeutete kadenzierende Basstimme, die aber teilweise über den ganzen Linienzug übergreift, so dass sie im 2. und 4. Takt nicht den tiefsten, sondern den höchsten Ton der Linie bildet, zugleich auch rhythmisch nicht immer auf die gleichen Taktteile zu liegen kommt:

No. 139.

Suite für Cello in C-Dur, Courante:



*Selbständige motivische und melodische Bildungen in den Scheinstimmen.*

Wie aber herausragende Punkte sich zu zusammenhängenden Linien, Steigungen und Senkungen, oder zur Umspielung akkordlicher Konturen zusammenschliessen, so treten oft auch ganze motivische Bildungen oder selbst breiter ausgesponnene melodische Züge aus jenem Scheinkomplex einer Mehrstimmigkeit hervor, die durchgängig in Bach's einstimmiger Melodik mitenthalten ist und beim Ertönen der eigentlichen, realen Stimme von selbst aus dieser herausklingt. Motivische Bildungen für sich liegen z. B. im folgenden Fall ausserhalb des realen Linienzuges vor:

No. 140.

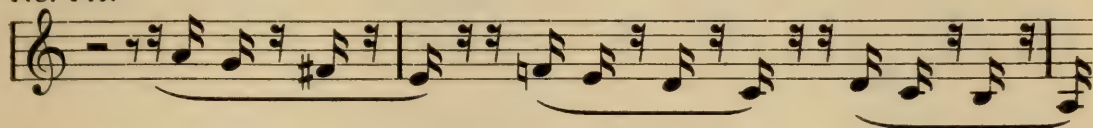
Sonate für Violine in A-Moll, Allegro:





Als herausklingende Scheinstimme die motivische Andeutung:

No. 141.

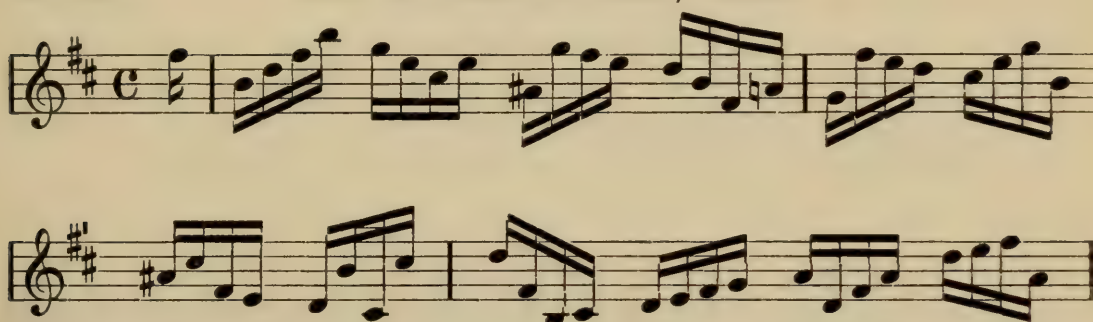


(Ueberdies in der Höhepunktslinie des Beispiels eine fallende obere Randlinie: a-g-fis-e-d-c-h-a-g.)

Weiter zu melodischer Selbständigkeit entwickelte Zusammenhänge finden sich in Linienbildungen wie der folgenden:

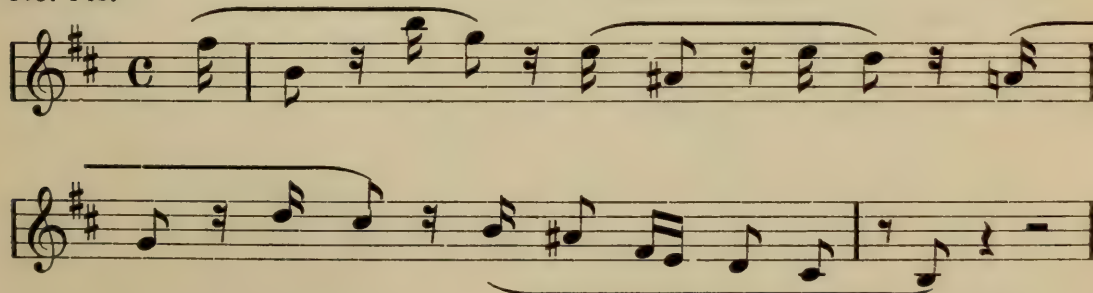
No. 142.

Suite für Violine in H-Moll, Double:



Aus der Realstimme tönt die melodische Scheinstimme heraus (in metrischen Annäherungswerten):

No. 143.



In der weiteren Verarbeitung dieses Satzanfanges hebt sich das Motiv dieser Scheinstimme noch klarer heraus, indem es sich in grösserer räumlicher Distanz aus dem ganzen Linienzuge aussondert: (Die mit — bezeichneten Töne):

## No. 144.



Dasselbe, hier in der Scheinstimme heraustönende Motiv herrscht auch in späteren Sätzen der gleichen Suite, z. B. in der Corrente; (hier in noch grösserer räumlicher Distanzierung, auf drei ange-deutete Stimmen verteilt, deren jede für sich zugleich eine zusammen-hängende fallende Linie darstellt):

## No. 145.



(Vergl. auch No. 111.)

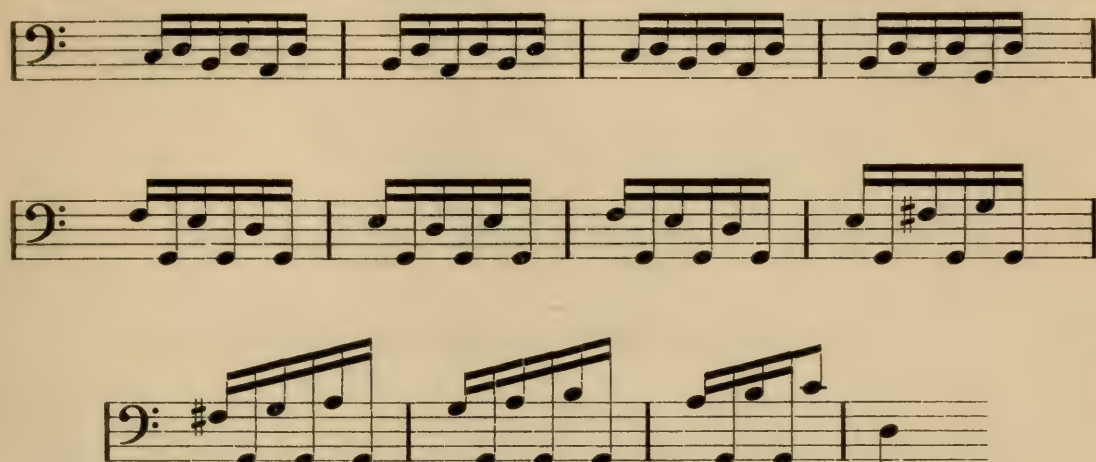
*Andeutung von Orgelpunktstimmen.*

Ferner gehören zu den Mitteln einer Andeutung gesonderter Stimmen die bereits berührten Wirkungen von Orgelpunkten und Liegestimmen; (im Folgenden ist kurzweg der Ausdruck „Orgelpunkt“ auch für solche angedeutete Liegestimmen gebraucht, welche nicht, im ursprünglichen engeren Sinn dieses Wortes, nur die tiefste Stimme darstellen) z. B.:



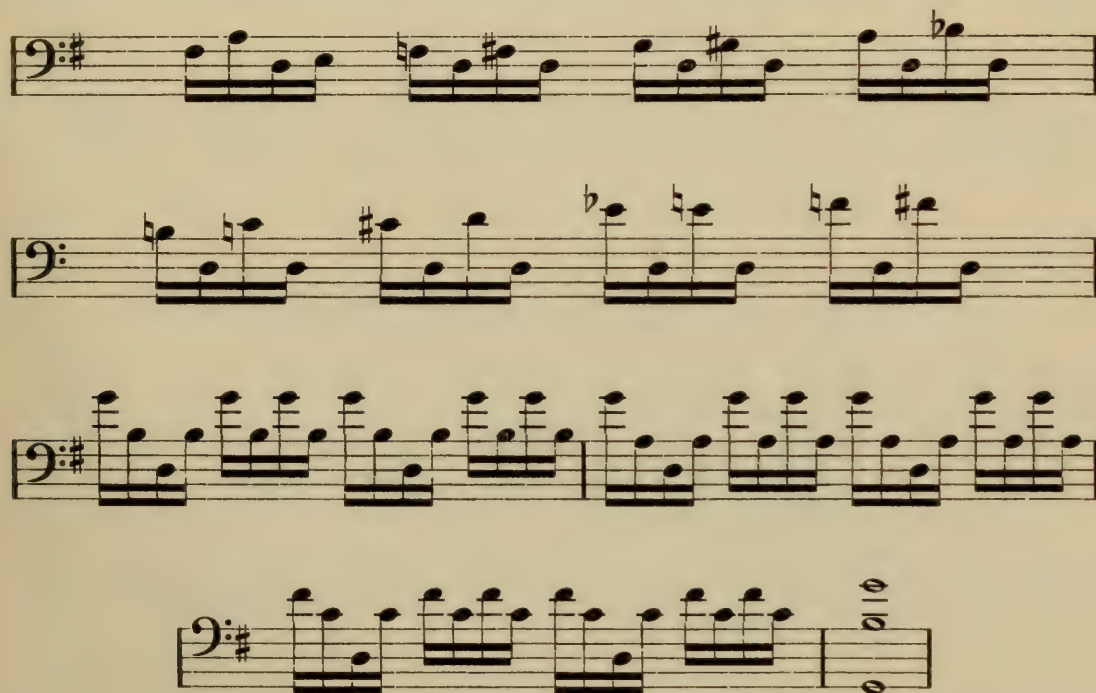
No. 146.

Suite für Cello in C-Dur, Gigue:



No. 147.

Suite für Cello in G-Dur, Präludium:



(Bis zum Schluss Orgelpunkt auf d).

No. 148.

Suite für Violine in E-Dur, Präludium:

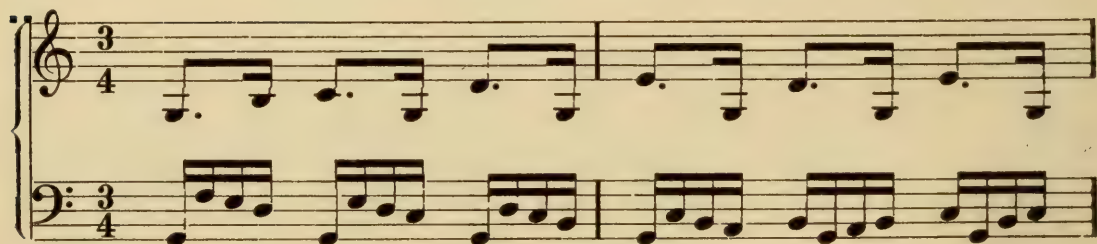




(Orgelpunktwirkungen auf fis, a, e).

No. 149.

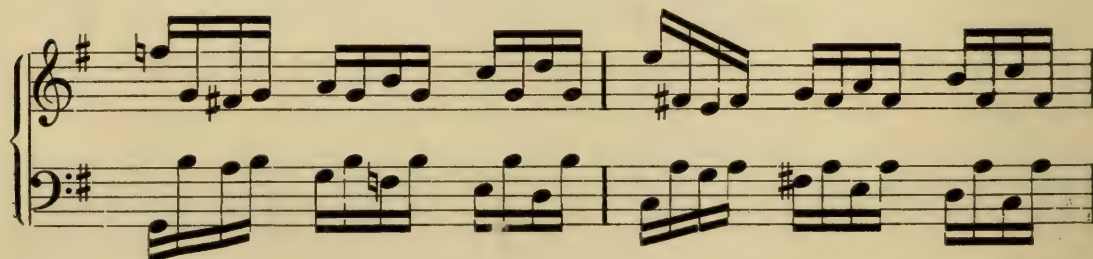
Partita für Klavier in A-Moll, Courante:



(In beiden Stimmen Orgelpunktandeutung auf g.)

No. 150.

Partita für Klavier in G-Dur, Præambulum:





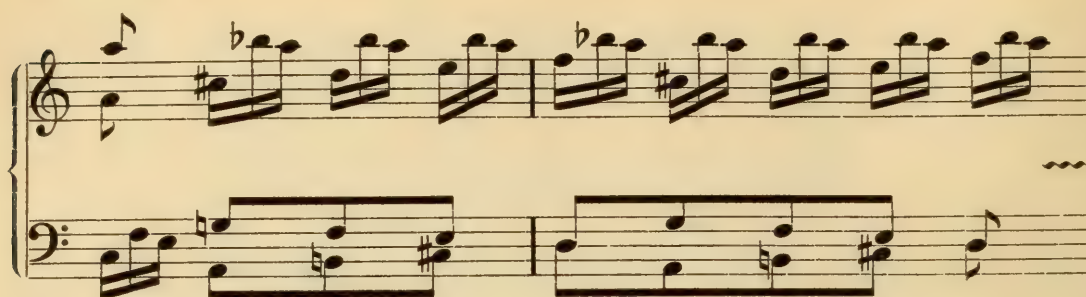


(Angedeutet die gehaltenen Mittelstimmen  $\begin{matrix} g & fis & e \\ h & a & g \end{matrix}$ .)

Linienbildungen wie diese:

No. 151.





Auch viel schwächere Andeutungen von Orgelpunktwirkungen kommen vor:

No. 153. Suite für Violine in H-Moll, Double II.:



(Orgelpunktartig herausklingend: a, hernach g.)

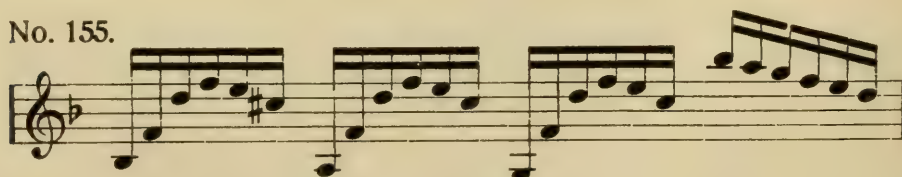
Mehrmaliges Berühren ein und desselben Tones genügt oft, um aus dem Linienverlauf Andeutungen von orgelpunktartig herausklingenden Scheinstimmen auszulösen, z. B.:

No. 154. Suite für Violine in D-Moll, Gigue:



(Aus den oberen Randtönen in der ersten Takthälfte c, in der zweiten b, als Mittelstimme durch den ganzen Takt orgelpunktartig d.) Aus dem gleichen Satz:

No. 155.



(Orgelpunktartig durchtönendes f, in zwei Oktaven,  $\bar{f}$  und  $\bar{\bar{f}}$ )



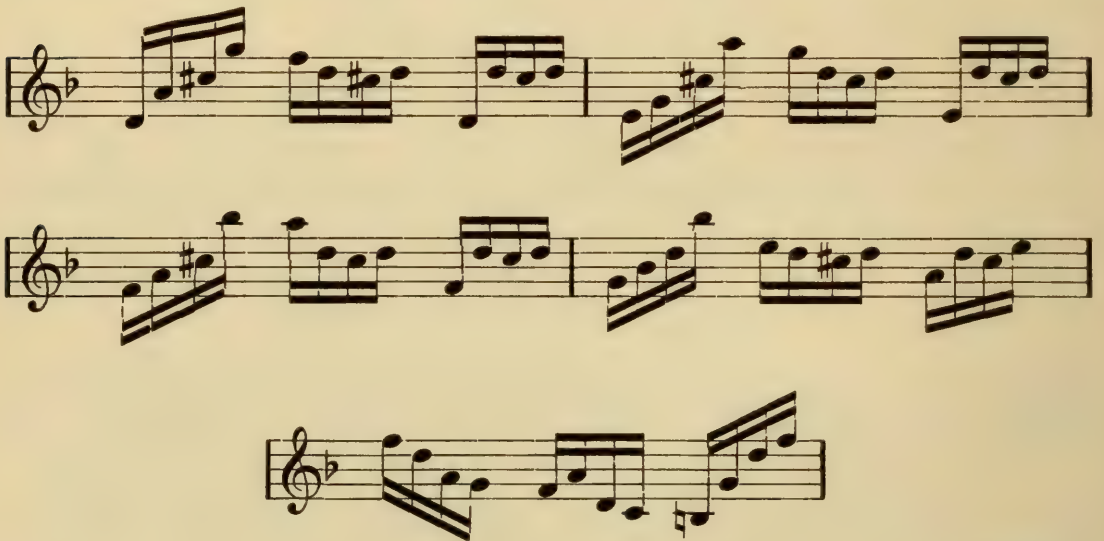


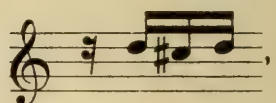
sich durchwegs geltend macht, z. B. auch in der Berücksichtigung der Stimmung der Saiten bei Bewegung durch akkordliche Konturen u. s. w. (Da hier die Darstellung nicht auf die Gesamtbetrachtung dieser Suiten für Violine und Cello als Kunstwerke für sich gerichtet ist, sondern nur auf die technischen Merkmale, die aus dem Stil der Einstimmigkeit überhaupt hervorgehen, muss sich dieser Zusammenhang auf einen kurzen Hinweis bezüglich der Berücksichtigung von Wirkungen und Spielbarkeit auf dem Instrument beschränken, für welches jeweilig die Linienkonzeption gedacht ist.)

Häufiger als solche einfache Orgelpunktwirkungen ist die Verbindung der orgelpunktartig durchklingenden Töne mit ihren Nachbarnoten, oder auch ganze Orgelpunktfiguren, z. B.:

No. 159.

Suite für Violine in D-Moll, Ciaccona:



(Orgelpunktartige Mittelstimme d, angedeutet durch , im letzten Takt einfaches d; überdies steigende untere und obere Randstimme.)

No. 160.

Suite für Cello in G-Dur, Courante:



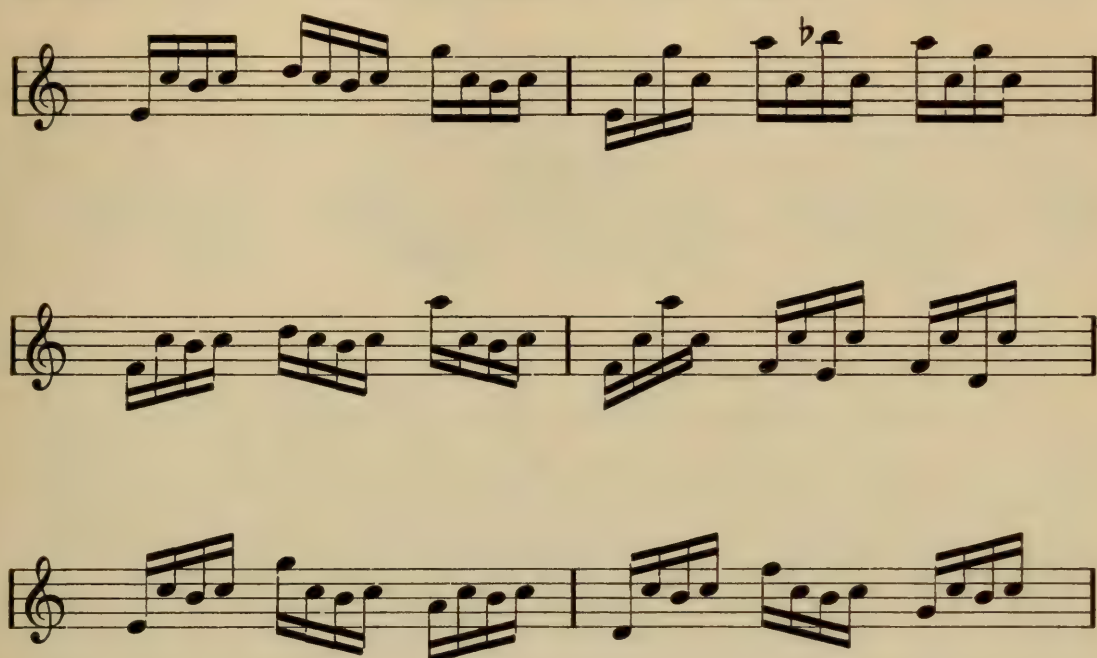
(Orgelpunktartige Figur: d-e-d, darüber steigende Oberstimme.)



In dem folgenden Beispiel:

No. 161.

Sonate für Violine in C-Dur, Allegro:



liegt durch alle Takte orgelpunktartig c, im 1., 3., und 5. Takt durch Orgelpunktfiguren angedeutet, im 2. und 4. Takt nur durch wiederholtes Berühren des Tones c; überdies untere und obere Randstimme, beide das gleiche Motiv verarbeitend.

Die orgelpunktartigen Wiederholungen eines Tones dienen auch häufig dazu, eine längere Dehnung der Einzeltöne in einer breiter ausgespannenen Scheinstimme anzudeuten; z. B.:

No. 162.

Suite für Violine in D-Moll, Gigue:





Die oberen herausragenden Linienpunkte ergeben eine Scheinstimme: b-a-b-a-d-c-b-a, deren jeder Ton durch die dreimalige Berührung andeutungsweise zu halbtaktigem Wert gedehnt erscheint. Ebenso tritt eine in ihren Einzeltönen orgelpunktartig angedeutete Mittelstimme hervor: c (erster und zweiter Takt) -e-d-c (vom dritten Takt an in synkopischen Taktvierteln, bezeichnet durch —); schliesslich eine dritte, untere Scheinstimme (halbtaktig vorwärtsschreitend): e-f-e-f-b-a-g-f.

### *Reichtum der Scheinpolyphonie in Bachs melodischen Linien.*

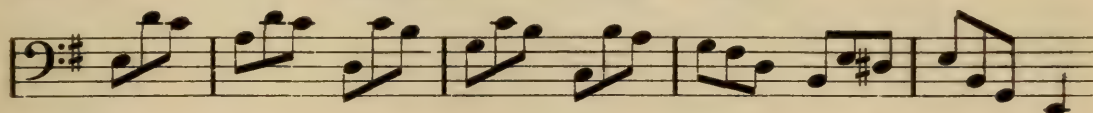
Ueberhaupt treten, wie in diesem und auch schon in mehreren der angeführten Beispiele häufig nicht nur zwei, sondern mehrere gleichzeitige Stimmen ein, und dieser polyphone Eindruck wird dann stets durch gleichmässig durchgeführte rhythmische Verschränkung der hereinspielenden Stimmen gehoben. Die verschiedenen Mittel zur Erzielung polyphoner Andeutung treten in reichem Wechsel, kunstvoll ineinander verwoben, auf. Bach empfindet von Grund auf so polyphon, dass er auch in seine einstimmige Linie eine ganze Polyphonie hineindrängt. Wenn hiebei zwei Stimmen aus der Scheinpolyphonie, oder eine Scheinstimme und die Realstimme in ein und denselben Ton einmünden oder durch den gleichen Ton kreuzen, so hören wir diese gemeinsamen Berührungspunkte der Stimmen wie doppelt angetönt, da sie zugleich aus zwei Linienzügen aufgenommen werden, eine Erscheinung, die gleichfalls zur Vervielfachung des musikalischen Geschehens in der Einstimmigkeit beiträgt.



Gleichzeitiges Zusammenwirken verschiedenartiger Mehrstimmigkeits-Andeutungen liegt z. B. in den folgenden Linien:

No. 163.

Suite für Cello in G-Dur, Gigue:



(Basskadenz e-a-d-g-c-g-h-e; darüber fallende obere Randlinie.)

Das folgende, bereits angeführte Beispiel aus Bach's Suite für Violine in D-Moll, (Gigue):

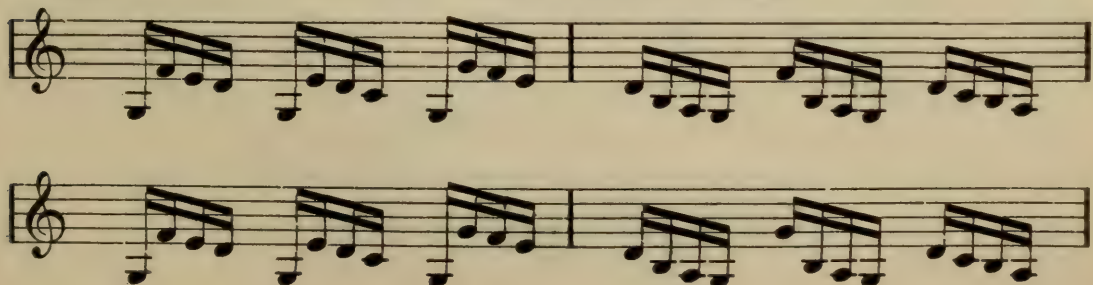
No. 164.

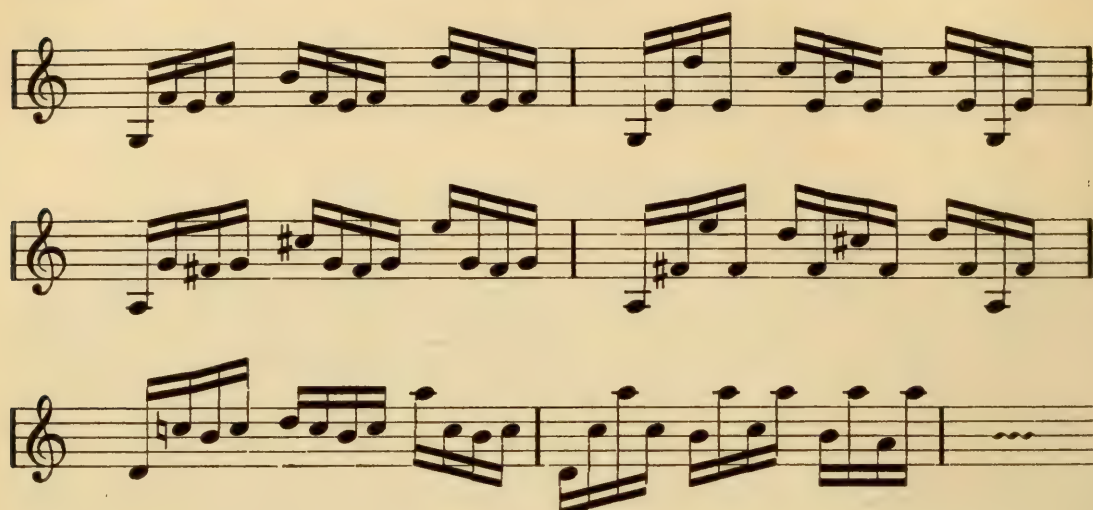


enthält neben der fallenden, motivischen unteren Randstimme (bezeichnet durch ———) eine imitatorisch mit dem gleichen Motiv in den zwischenliegenden Taktzeiten hereinspielende angedeutete Mittelstimme (bezeichnet mit ———) und darüber eine absteigende obere Randstimme (a-g-f-e-d).

No. 165.

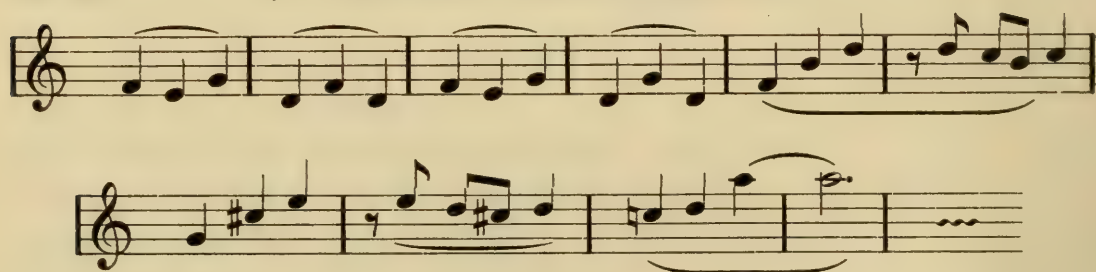
Sonate für Violine in C-Dur, Allegro:





In der Tiefe die Orgelpunktentwicklungen auf g, das hiebei wechselnd auf betonteren Taktteilen und zwischendurch auch auf unbetonten letzten Sechzehnteln (Takt 2 und 4) angetönt ist und sich vom 7. Takt an in die Basslinie a—ā fortsetzt. Darüber eine obere Scheinstimme, die sich aus schwach vortretenden, gleichförmig bewegten Anfängen (Takt 1—4) vom 5. Takt an zum prachtvoll ausgreifenden Zug einer sangbaren Melodie entfaltet:

No. 166. (in metrischen Annäherungswerten) :



Sonate für Violine in G-Moll, Presto :

No. 167.

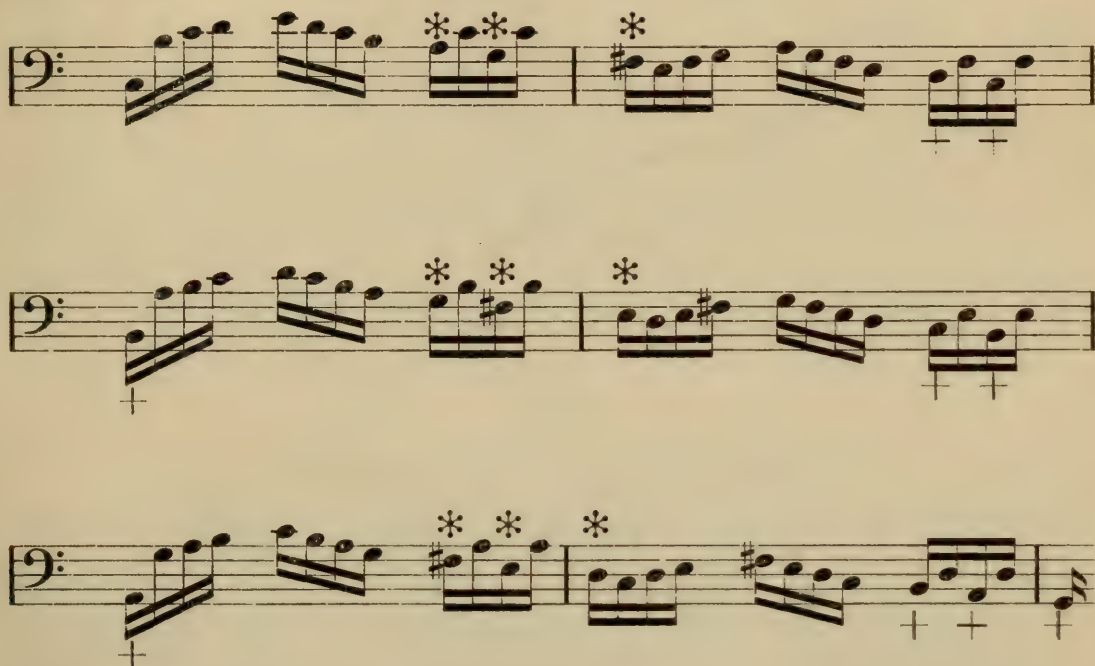





Von Takt zu Takt kadenzartige Basssprünge; das dazwischenliegende Motiv in der Sequenz auf zwei angedeutete Stimmen verteilt (Oberstimme 1., 3. und 5. Takt, Mittelstimme imitierend im 2. und 4. Takt); jede von beiden für sich in absteigender Linie zwischen den Randpunkten (a-g-f, und d-c).

No. 168.

Suite für Cello in C-Dur, Präludium:

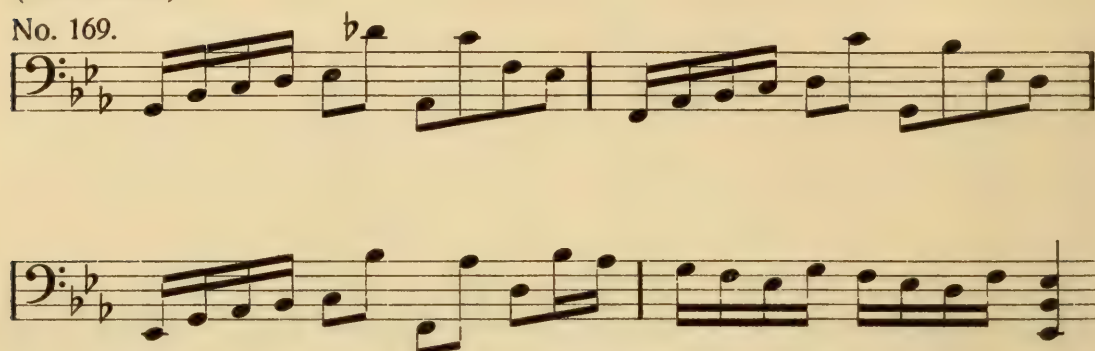


Mit dem gleichen Motiv  wechselndes Spiel zwischen einer angedeuteten höheren Stimme (bezeichnet mit \*) und einer imitierenden tieferen (bezeichnet mit +), beide in Abwärtsbewegung sequenzierend. Darüber (zweitaktig) eine fallende obere Randstimme (e-d-c), in den zwischenliegenden Takten (2., 4. und 6.) eine etwas schwächer herausklingende fallende Linie (a-g-fis) und schliesslich zwischen den ersten Takttönen Andeutung einer kadenzierenden Bassstimme. Mithin neben der real ertönenden Stimme nicht weniger als fünf an der angedeuteten Polyphonie teilnehmende, hereinspielende Scheinstimmen; ein für Bach höchst kennzeichnendes Beispiel für die Gewinnung polyphonen Spiels aus der einstimmigen Sequenz.

Das folgende Beispiel aus Bachs Suite für Cello in Es-Dur

(Allemande)

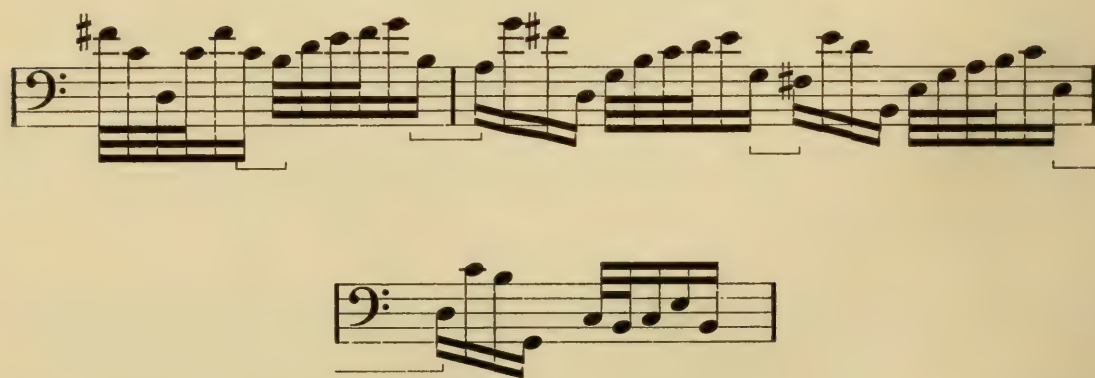
No. 169.



enthält neben der fallenden oberen Randlinie (des-c-b u. s. w., vgl. Beispiel Nr. 112) die untere Randlinie g-f-es und dazwischen die kadenzartigen Basssprünge (es-as, d-g, c-f); das Ganze ist ferner von einer latenten Mittelstimme (f-es-d-c-b) durchkreuzt.

No. 170.

Suite für Cello in C-Dur, Allemande:



Eine fallende Mittelstimme (bezeichnet durch —), zwischen- durch die kadenzierenden Sprünge einer Basstimme (d-g, h-e, g-c); darüber wölbt sich eine Oberstimme, in grösseren Taktwerten vorwärtsschreitend (g-fis-e-d-c-h), das Motiv der Mittelstimme (—) imitierend.

Bachs einstimmige Linie ist schon aus einem latenten Polyphoniegefühl konzipiert und stellt nichts anderes als eine konzentrierte Mehrstimmigkeit dar. Das geht namentlich auch aus der Umarbeitung



einzelner dieser Sätze für mehrstimmiges Spiel auf Orgel und Klavier hervor.

So ist von Bach die Sonate für Violine in A-Moll zu einer Klavier-sonate in D-Moll (Ges. Ausg. d. Bach-Ges. XLII Nr. 1) verarbeitet, wobei beispielsweise die Anfangstakte des letzten Satzes (vgl. Beispiel Nr. 158) folgende Spaltung in reale Zweistimmigkeit erfahren (unter gleichzeitiger Transposition nach D-Moll):

No. 171.

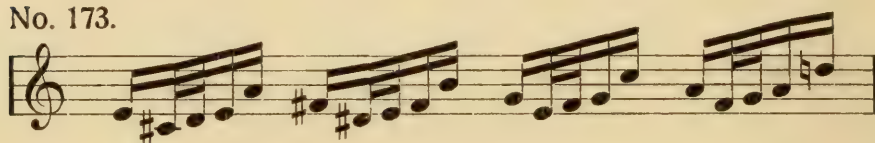
Die in Beispiel No. 140 angeführte spätere Stelle aus dem gleichen Satz gelangt in der Klavierbearbeitung zu folgender Sonderung in zwei Realstimmen:

No. 172.



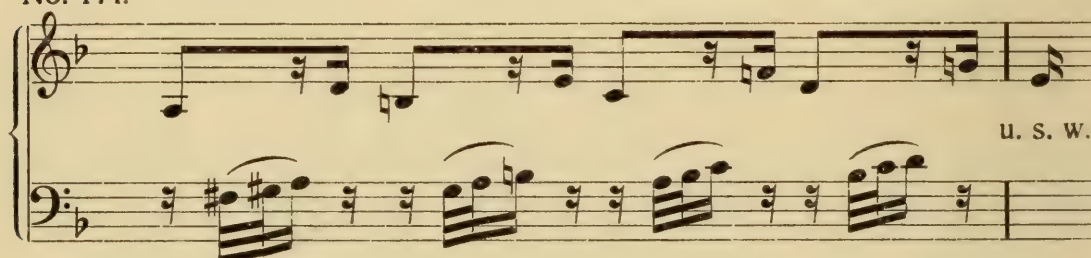
In der gleichen Umarbeitung wird aus dem Takt:

No. 173.



der folgende:

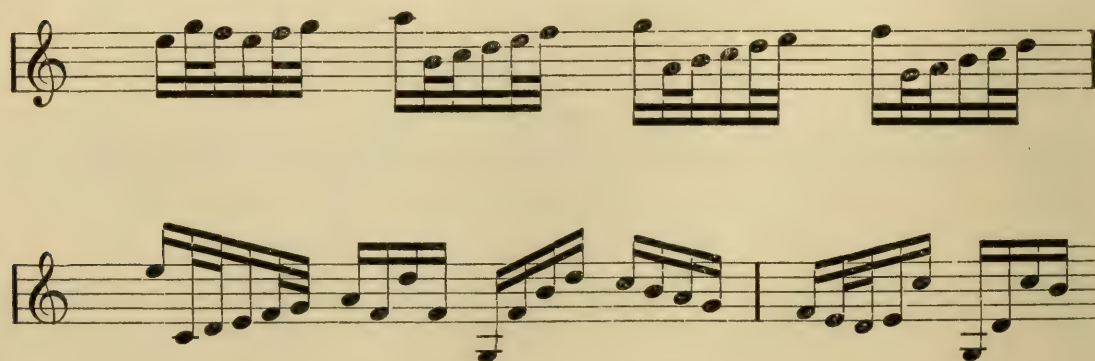
No. 174.



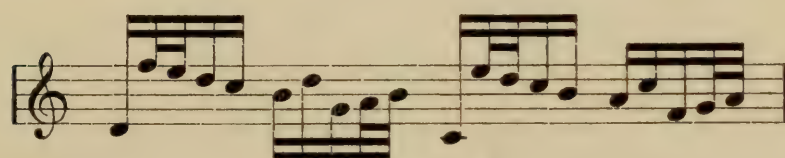
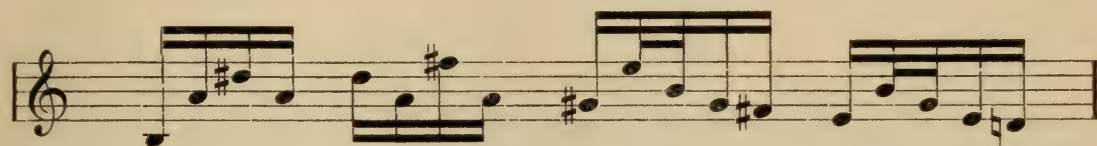
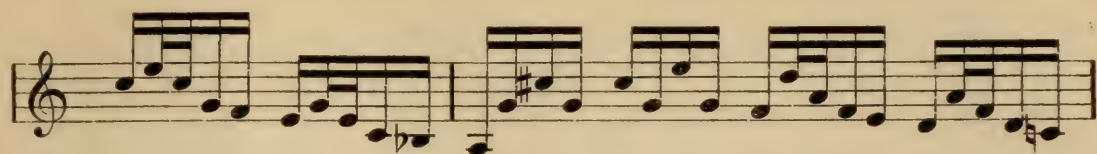
Wie ausgeprägt Bach in der einstimmigen Linienkonzeption eine Zweistimmigkeit empfunden hat, geht auch aus den folgenden Parallelstellen der gleichen Umarbeitung hervor:

No. 175.

Einstimmiger Violinsatz:

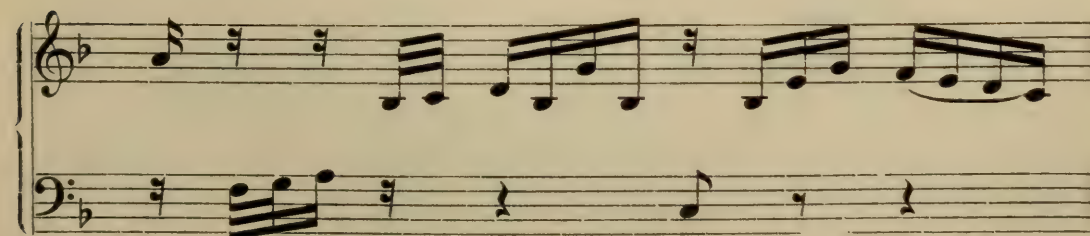
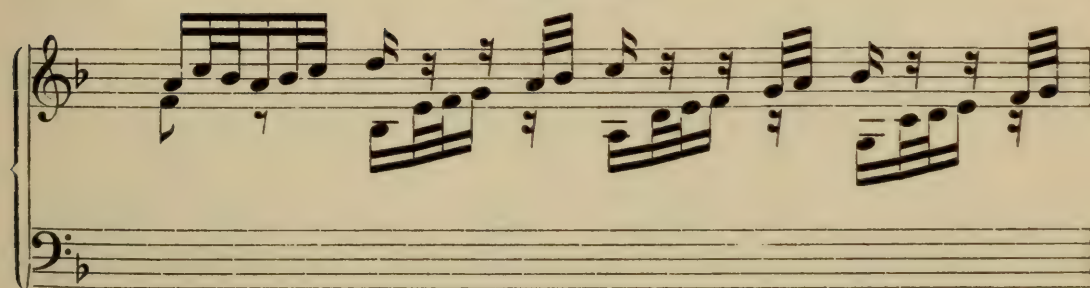


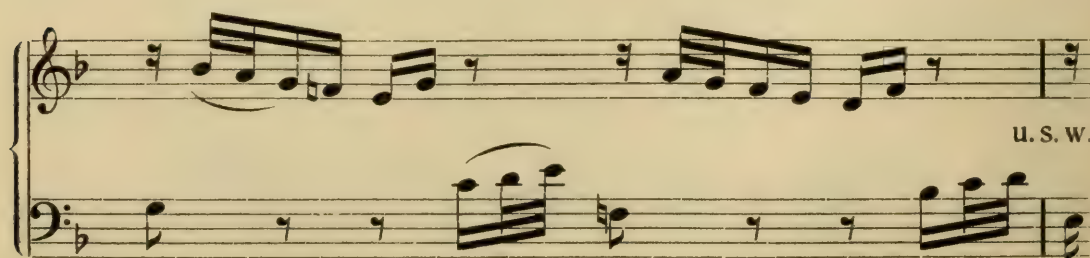
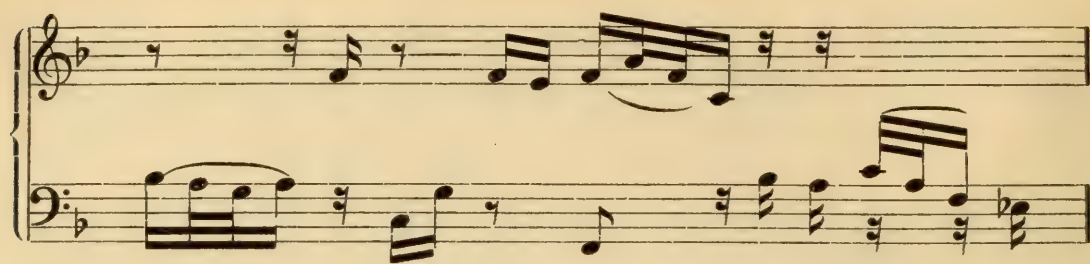




No. 176.

Umarbeitung:





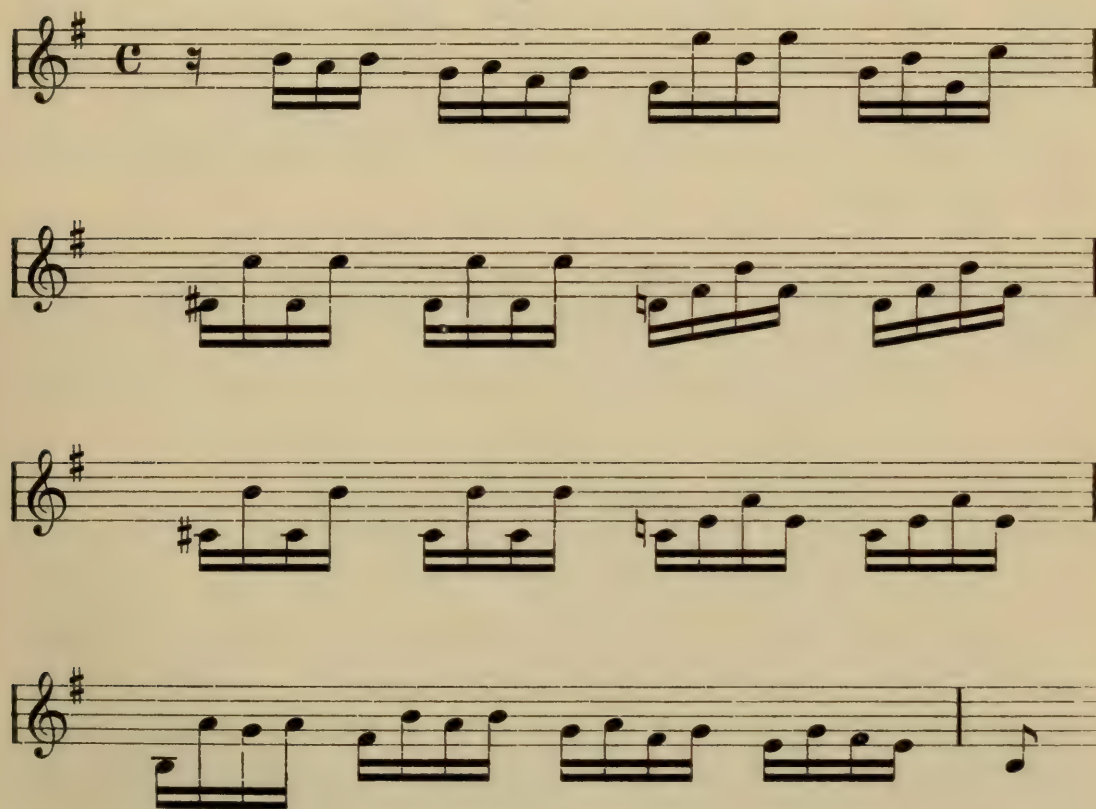
u. S. W.



Treten dann bei Bach in real ausgeführter zweistimmiger oder mehrstimmiger Schreibweise Einzellinien zusammen, deren jede in solchen, schon über die Einstimmigkeit weit hinausgehenden Wirkungen entworfen ist, so erhöht sich in entsprechender Weise der ganze Satz zur Fülle und Wirkung einer über die vorhandene Stimmenzahl weit hinausgehenden Polyphonie. So vermag schon die Zweistimmigkeit Bachs mitunter die Wirkung einer ungemein vollen Schreibweise zu erwecken.

Die polyphone Klangfülle einer Fuge z. B. erscheint ins Unge-messene gesteigert, wenn das Fugenthema selbst Mehrstimmigkeits-Wirkungen birgt, wie das folgende:

No. 177. Toccata und Fuge in E-Moll für Klavier; Fugenthema:



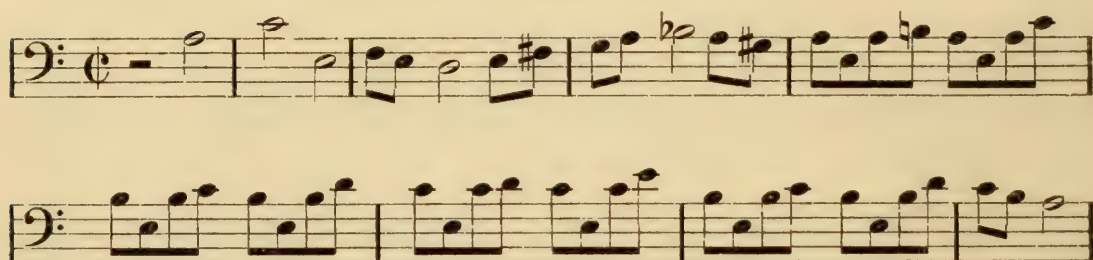
Die absteigende Linie des ersten Taktes, zugleich in Andeutung einer Vorhaltskettung gehalten (vgl. S. 266), setzt sich vom zweiten Takt an als untere Randlinie fort [dis-d-cis-c-h]; darüber in längeren Werten eine fallende obere Randlinie [e-c-h-a], welche ihrerseits im letzten Takte des Themas in eine wieder in angedeuteter Vorhalts-

kettung absteigende Linie übergeht; daneben in diesem Thema der Reichtum satter harmonischer Füllwirkungen, ferner Septvorhalte wie zu Beginn des 2. und 3. Taktes.

Oder das Thema aus dem

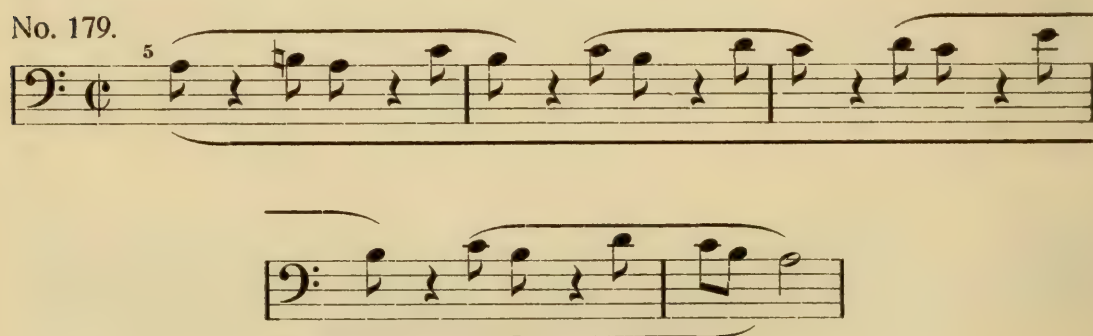
No. 178.

Duett für Klavier Nr. IV:



Vom 5. Takt an als angedeutete tiefste Stimme Orgelpunkt e, eine Mittelstimme, in jedem Takt durch orgelpunktartige, wiederholte Berührung des gleichen Tones in Ganztaktwerten angedeutet, (a-h-c-h) und darüber als dritte Scheinstimme die melodisch heraustretende obere Randstimme:

No. 179.



Auch das in No. 105 angeführte Thema der Fuge in E-Moll vom II. Teil des Wohlt. Klaviers enthält neben der erwähnten steigenden oberen Randlinie noch eine fallende Scheinstimme, die sich vom c (letztes Viertel des zweiten Taktes) löst und, mit ihrem Anfang noch in den Anstieg der oberen Randlinie hineinreichend, von hier stufenweise abwärts führt: c-h-a-g-fis-e-dis-e.

*Die einstimmigen Zwischenspiele aus der C-Dur-Fuge für Violine.*

Motivisches Spiel, Imitationstechnik, Durchführung eines Motivs durch verschiedene Scheinstimmen in veränderter Form, Vergrös-



serungen und Verkleinerungen, Umkehrungsbildungen und die reiche Arbeitsweise einer ausgeführten Polyphonie steckt oft in Andeutungen in einer einzigen Linie. Das ergibt ihre konzentrierte Kraft.

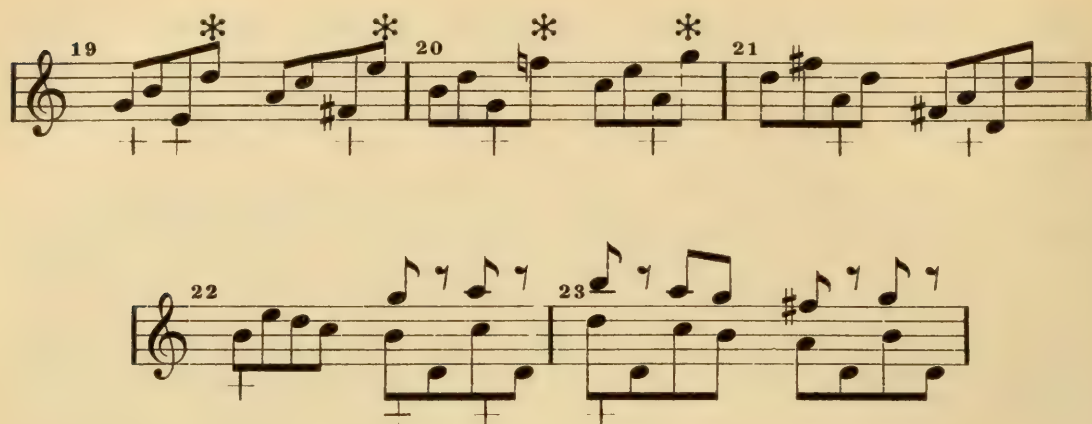
Eine der mächtigsten polyphonen Entwicklungen, die sich in Bachs Einstimmigkeit überhaupt finden, enthält das folgende Fragment aus der Fuge (167. Takt) der Sonate für Violine in C-Dur:

No. 180.

The musical score for No. 180 is a single-line fragment in treble clef, spanning 18 measures. The notation includes various intervals and accidentals, with some measures marked with plus signs (+) below the staff. The final measure (18) is marked with an asterisk (\*).

Measures 1-18:

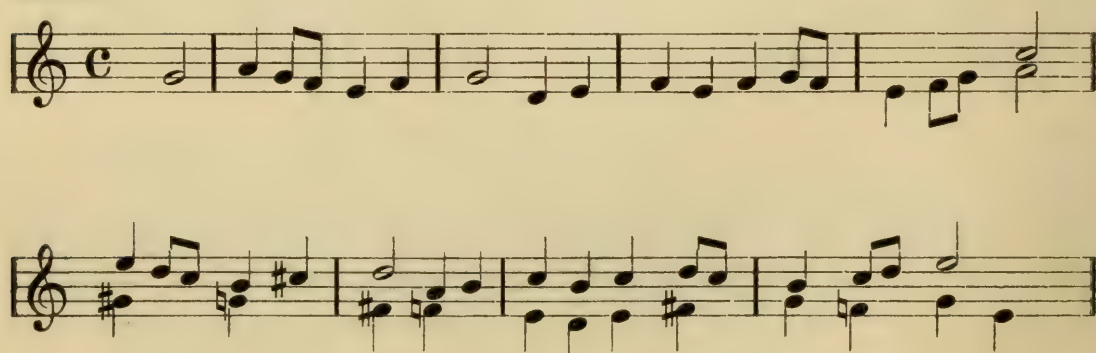
- Measure 1: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 2: C#4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 3: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 4: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 5: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 6: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 7: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 8: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 9: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 10: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 11: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 12: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 13: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 14: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 15: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 16: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 17: C4, E4, G4, A4, B4, C5
- Measure 18: C4, E4, G4, A4, B4, C5 \*



Die ersten vier Takte dieses Fugenzwischenspiels lassen zunächst in fallender Bewegung den vorangehenden gewaltigen Höhepunkt einer Durchführung der Fuge in allmählicher Entspannung verklängen; von der zweiten Hälfte des vierten Taktes führt erst zum Eintritt des 7. Taktes eine rapid ansteigende, in füllenden Akkordkonturen umrissene Sequenz, in der sich die Terzenschritte einer tieferen (h-g, c̄-a, d̄-h, ē-c̄, f̄-d̄) und einer höheren (d̄-f̄, ē-ḡ, f̄-ā, ḡ-b̄, ā-c̄) ansteigenden Linie herausheben.

Mit diesem als Höhepunkt neuer Entwicklung erreichten 7. Takt beginnt eine äusserst interessante Scheinpolyphonie; zum Verständnis ist die Kenntnis des Fugenanfangs mit dem Thema notwendig:

No. 181.

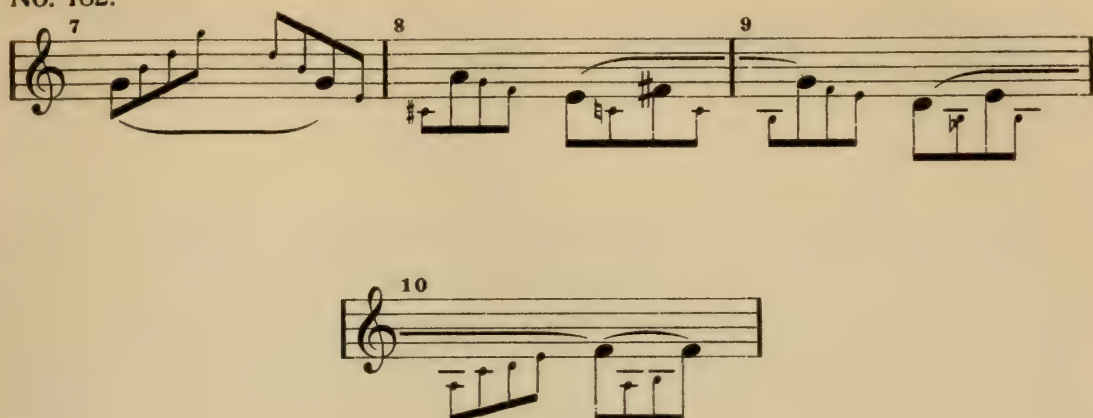


(Choralthema: „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“)


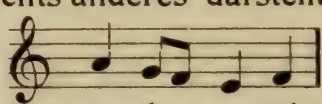
In den Takten 7—10 der angeführten Linie (No. 180) findet es sich latent wieder:




No. 182.



(Der Anfangston g hiebei durch die Konturen der ganzen G-Dur-Harmonie ganztaktig gehalten und verstärkt angedeutet; die synkopische Auslösung der höchsten Motivtöne (a, g, f) erhöht die melodische Spannung.)

Das Motiv aus dem Thema  erscheint vom 10. Takt an in Verkleinerung (bezeichnet mit —), nachdem es schon im 8. und 9. Takt in der Umkehrung erschienen war (bezeichnet mit —). — Hierbei ist zu beachten, dass das Motiv in seiner absteigenden Form (Takt 8 und 9, —) gleichzeitig nichts anderes darstellt als eine Verkürzung des zweiten Thementaktes: , so dass der 8. und 9. Takt am richtigsten mit einer starken agogischen Dehnung auf dem ersten und höchsten Ton des Motivs darzustellen

ist:  u. s. w., derart, dass das Sechzehntel a fast einem Viertel, wie im Thema, gleichkommt; im 8. Takt ist demnach auch die Achtelfigur aus dem zweiten Takt des Themas neben den in Beispiel Nr. 182 durch grösseren Druck herausgehobenen Hauptnoten des Themas leicht mit angedeutet.

Zugleich ist die Linie so angelegt, dass das ansteigende Motiv (—, vom 10. Takt an) in einen höchsten Ton ausmündet, der jedesmal im letzten Achtel des Taktes nochmals berührt wird, so dass er als gehaltener Ton vom Annäherungswert einer halben Note angedeutet erscheint:

## No. 183.

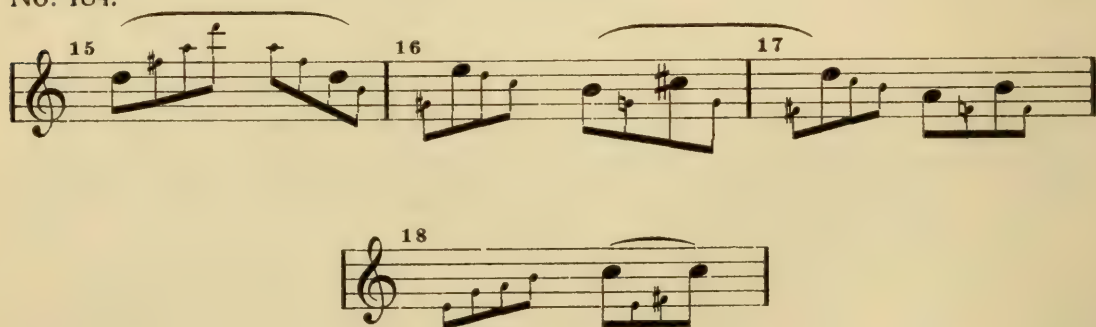


In rhythmischer Verschränkung damit erscheint das gleiche Motiv zwischendurch als untere Randstimme (bezeichnet mit + + +), sich bis zum Grundton d des 15. Taktes steigernd, ebenso vom 19. Takt an in verlangsamter Bewegung: e-fis-g-a-h, indem es sich in steigender Linie bis in den Eintritt einer neuen thematischen Stimme (Takt 22) fortsetzt.

Ueberdies bilden über diesem Komplex vom 10. Takt an die oberen Randpunkte eine Reihe steigender Terzen ( $\bar{f} - \bar{a} - \bar{c} - \bar{e} - \bar{g}$ ), dadurch eine Scheinstimme für sich (zugleich von gewisser harmonischer Füllwirkung) darstellend, wobei jeder dieser Töne, wie bereits erwähnt, durch wiederholtes Berühren zum Wert einer gehaltenen halben Note angedeutet ist.

Im 15. Takt, mit den Konturen der ganzen D-Dur-Harmonie im Anfangston d ganztaktig gehalten und verstärkt angedeutet, beginnt wieder, analog wie im 7. Takt, das Fugenthema:

## No. 184.



Es folgt auch hier wieder analog das Spiel des fallenden (——) und steigenden (——) Motivs aus dem Thema und schliesslich vom 18. Takt an die mit \* bezeichnete ansteigende Linie, die bis zum Ton  $\bar{g}$  führt, dem Ton, mit welchem im 22. Takt eine neu hinzutretende thematische Stimme einsetzt.

Mit dieser ganzen reichen Scheinpolyphonie motivisch kunstvoll ineinander greifender Stimmen ist aber noch weiter eine angedeutete



Kontrapunktierung des Gegenthemas der Fuge verknüpft, der im Anfang der Fuge (siehe Beispiel Nr. 181 Takt 5) zum Themeneinsatz in der zweiten Stimme kontrapunktierenden, chromatisch gehaltenen Unterstimme (a - gis - g - fis - f - e, u. s. w.); es findet sich in der einstimmigen Linie (Beispiel Nr. 180) vom 8. Takt an zugleich mit dem Thema als untere Randlinie (cis-c-h-b-a) und analog zugleich mit dem Thema vom 16. Takt an (gis-g-fis-f-e).

Kaum minder polyphon und zugleich wieder völlig verschieden hievon ist ein weiteres (mit dem 247. Takt beginnendes) einstimmiges Zwischenspiel aus der gleichen Fuge:

No. 185. <sup>1)</sup>

➤ v (in die Viertel des zweiten Thementaktes, s. No. 186)

<sup>1)</sup> Das Zeichen v weist (wie + \* und \*) auf zusammengehörige Linientöne, ist also hier nicht als Akzentuationszeichen zu verstehen.

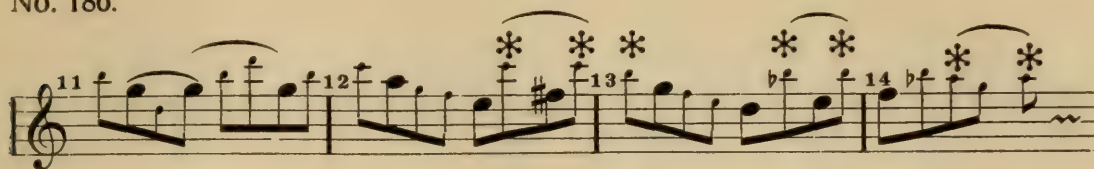
15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

Mit dem ersten Takte beginnt eine gross angelegte steigende Linienentwicklung über 12 Takte; vom ersten Takt an zunächst das (mit + bezeichnete) Motiv aus dem Fugenthema, bis zum ersten Ton des 6. Taktes (d) in steigender Sequenz weitergeführt, von hier an setzt die (gleichfalls mit + bezeichnete) obere Randlinie die Steigerung bis zum  $\bar{c}$  des 12. Taktes fort.

Vom 11. Takt an ist wieder das Hauptthema der Fuge (\*) enthalten (durch die grösser gedruckten Noten angedeutet):



No. 186.



und zugleich damit löst sich vom Ton  $\bar{c}$  des 12. Taktes, dem Höhepunkt der lang ansteigenden oberen Scheinstimme, das chromatische Gegen-thema ( $\bar{c}-\bar{h}-\bar{b}-\bar{a}$ ; bezeichnet mit \*). — Gleichzeitig ist aber die thema-tische Bewegung  $\bar{e}-\bar{f}is-\bar{g}$  des 12. Taktes die Fortsetzung einer stei-genden unteren Scheinstimme, welche bereits im 5. Takt mit dem Orgelpunkt  $\bar{g}$  schwach anzutönen beginnt und sich vom 8. Takt an ( $a-h$  u. s. w.) aufwärts bewegt (bezeichnet mit  $v\ v\ .\ .\ .$ ), stetig stärker vortretend, bis zum Uebergang ins Thema.

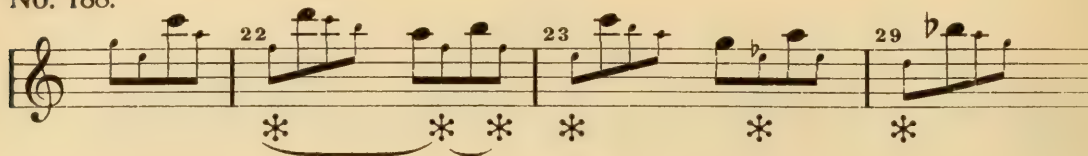
Mit der zweiten Hälfte des 14. Taktes beginnt ein anderes mo-tivisches Spiel; die obere Randlinie  $\bar{a}-\bar{h}-\bar{c}$  (bezeichnet mit +) beginnt thematisch und setzt sich als steigernde Linie bis zum Höhepunkt  $\bar{g}$  des 19. Taktes fort (so dass Ton  $\bar{a}$  des 14. Taktes gemeinsam zwei Linien angehört, der ausmündenden chromatischen des Gegen-themas und der beginnenden des steigernden Motivs, \* und +). — Vom 15. Takt an erscheint ferner (bezeichnet mit —), das aus dem Thema gebildete aufsteigende Motiv in Achtelbewegung:

No. 187.



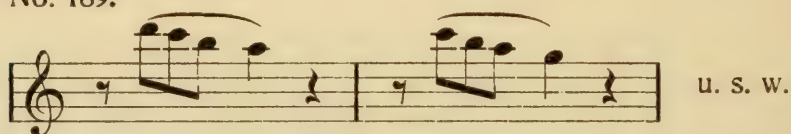
(der höchste Ton mit dem durch doppeltes Antönen angedeuteten Wert einer halben Note); in rhythmischer Verschränkung damit die Umkehrung des Motivs:  $\bar{a}-\bar{g}-\bar{f}$ ;  $\bar{h}-\bar{a}-\bar{g}$ ;  $\bar{c}-\bar{b}-\bar{a}$  (bezeichnet mit —). Vom Gipfelton  $\bar{g}$  des 19. Taktes an wieder fallende Bewegung in der oberen Randlinie ( $\bar{f}-\bar{e}-\bar{d}\ .\ .\ .$ ), von der sich im 21. Takt als Scheinstimme wieder das Fugenthema löst; (der Anfangston  $\bar{c}$  schon vom Takt 20 an heraustretend):

No. 188.



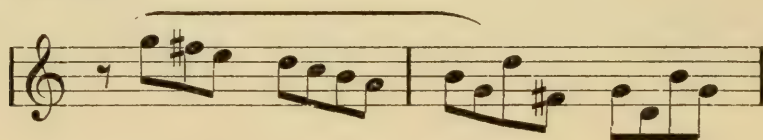
Und auch hier tritt diesem wieder, vom 22. Takt an, das chromatische Gegenthema in angedeuteter Kontrapunktierung als untere Scheinstimme gegenüber ( $\bar{f} - \bar{e} - \bar{e}s - \bar{d}$ , fortgesetzt bis g) (bezeichnet mit \*). Gleichzeitig damit (bezeichnet mit —), in rhythmischer Verschränkung die Motivumkehrung in Achtelwerten:

No. 189.



Vom 26. Takt an wird diese absteigende Bewegung von der Realstimme selbst aufgenommen und fortgeführt:

No. 190.



Somit erscheint im ersten Zwischenspiel (No. 180) das Hauptthema der Fuge die beidenmale (Takt 7 f und Takt 15 f) als obere, das Gegenthema als untere Stimme. Im zweiten Zwischenspiel (No. 185) jedoch das erstemal (Takt 11 f) umgekehrt das Hauptthema als untere und darüber als höhere Stimme das chromatische Gegenthema; beim zweiten Themeneintritt (Takt 20 ff) liegt wieder das Hauptthema zuoberst. Diese Scheinstimmen sind also im doppelten Kontrapunkt (d. h. durch Versetzung umkehrbar) entworfen.

Bei all diesem Reichtum ineinanderspielender Stimmen einer verborgenen Scheinpolyphonie liegt aber in diesen Linien Bachs nichts Verkünsteltes; eine prachtvolle melodische Entfaltung voll grossen Schwunges und höchster Schönheit lässt all den in kunstvollster Technik angedeuteten mehrstimmigen Gehalt kaum erraten.



Die beiden einstimmigen Zwischenspiele aus Bachs C-Dur-Fuge für Violine allein (Beispiel Nr. 180 und 185) gehören zu den grössten Wundern melodischer Kunst. Es sind eigentlich nicht Zwischenspiele, sondern geradezu einstimmige Fugendurchführungen.

*Die Scheinstimmen im Zusammenhang mit der tonalen Gesamtanlage.*

Jede Linie enthält bei Bach eine Vielheit von Bewegungszügen, die Kraft, neue gleichzeitige Bildungen aus sich erwachsen zu lassen; infolge dieses stetig mehrfachen Geschehens wird die Einstimmigkeit nie leer und ermüdend.

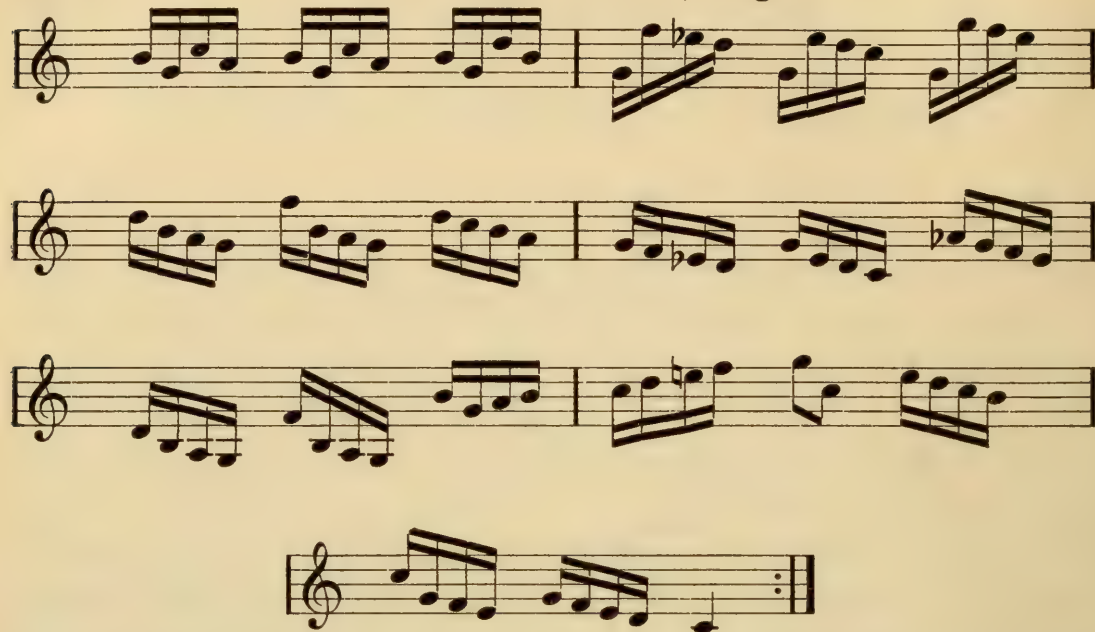
Solche Entwicklung zu einer grösseren Anzahl ineinanderspielender Scheinstimmen, wie sie in den letzten Beispielen zutage tritt, gehört mit zu den Steigerungsmitteln, welche die intensiveren Entwicklungspartien der Gesamtform eines einzelnen einstimmigen Suiten- oder Sonatensatzes, die Höhepunkte des Mittelteiles kennzeichnet. Der normale Vorgang bei der einstimmigen Formung besteht bei Bach darin, dass mit ihrer Entwicklung zu den Höhepunkten des Satzes aus der Linie selbst mehr und mehr und dichter ineinander gedrängte Scheinstimmen gesponnen werden. Auch beginnen sich angedeutete Nebenstimmen erst in steigendem Masse abzulösen, wenn in der Entwicklung der Realstimme eine gewisse Vorbereitung, eine Anspannung der melodischen Intensität gediehen ist, von welcher das Neuerstehen einer Stimme aus innerer Wachstumskraft, als Auslösung von Spannungen, hervorgehen kann, wie jede Entwicklung in Bachs Kunstwerk.

Chromatische Scheinstimmen treten stets verhältnismässig stärker heraus und werden von Bach meist da in den mehrstimmigen Komplex verwoben, wo ihre gesteigerte Intensität bereits durch ein reiches Spiel diatonischer Scheinpolyphonie vorbereitet ist.

Diese Scheinstimmen stehen oft auch dadurch in besonderem Zusammenhang mit der formalen und harmonischen Anlage des ganzen einstimmigen Satzes, dass sie auf Wendepunkte hinzielen, Modulationen und Kadenzwirkungen scharf herausheben. So ist im folgenden Beispiel der Abschluss eines Satzes in C-Dur durch das Auftreten einer längeren Orgelpunktandeutung auf dem Dominantton G eingeleitet und dadurch zu vollerer Schlusskraft gehoben:

## No. 191.

## Sonate für Violine in C-Dur, Allegro:

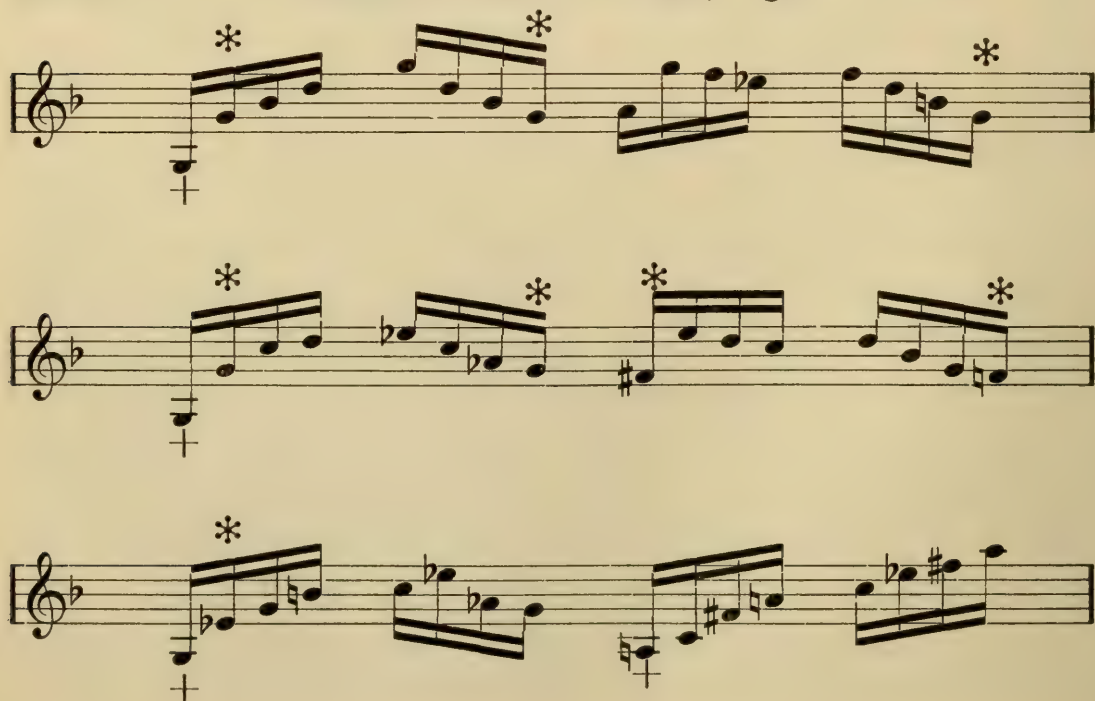


(Der Orgelpunkt selbst hierbei auf verschiedenen Taktteilen und wechselnd als untere und obere Stimme angedeutet.)

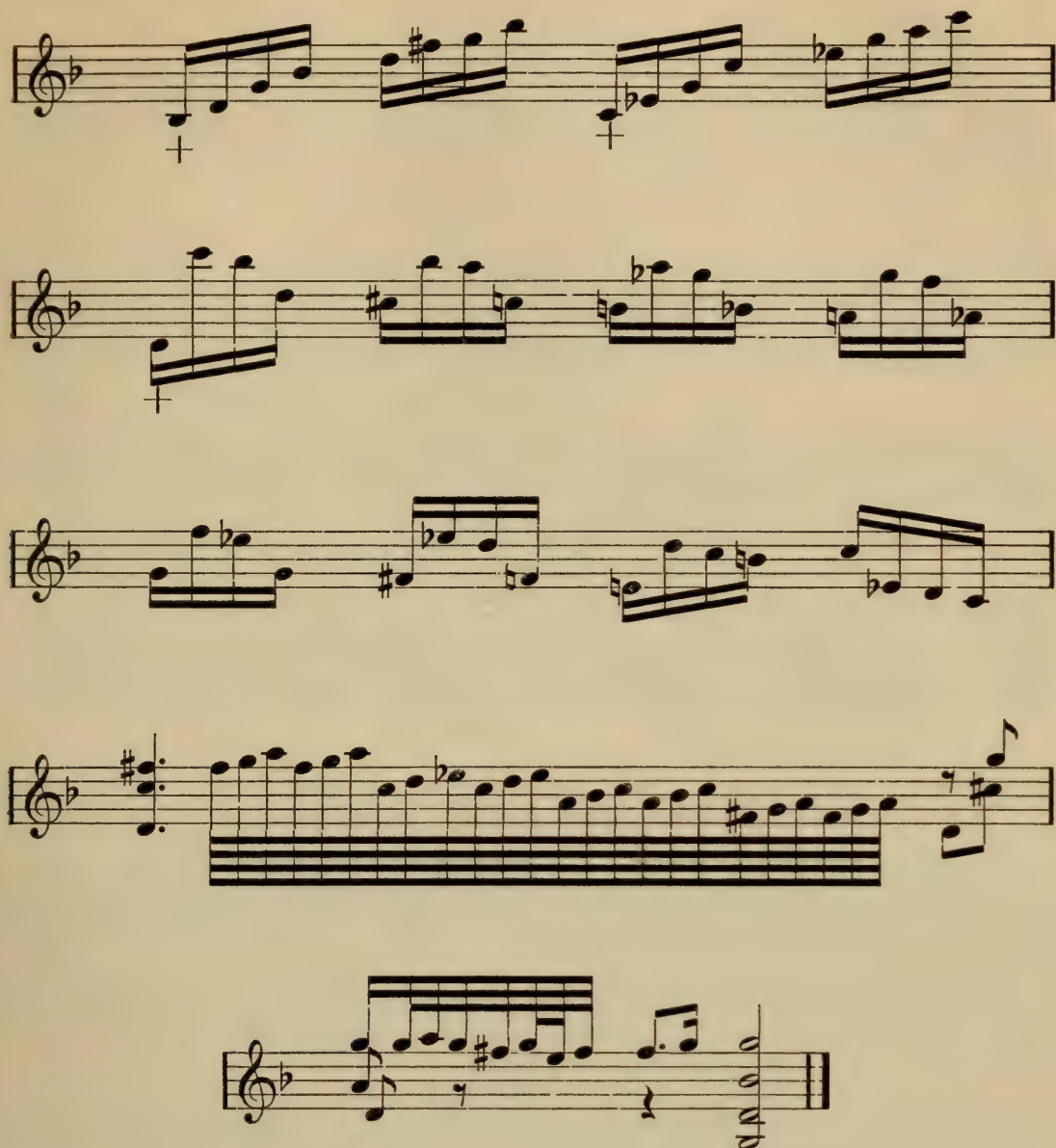
Im folgenden Fall ist zur Erhöhung der Schlusswirkung in G erst eine Orgelpunktandeutung auf g durchgeführt:

## No. 192.

## Sonate für Violine in G-Moll, Fuge:



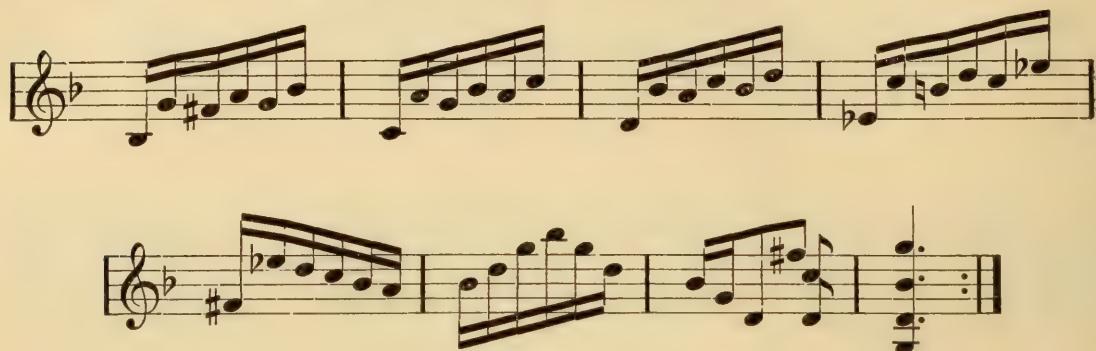




hierauf löst sich eine untere Randlinie vom Orgelpunkt  $\bar{g}$  ab und geht bis ins  $\bar{d}$  (Takt 3-5, bezeichnet mit +), eine obere Randlinie von der Dominantsept  $\bar{c}-\bar{b}-\bar{a}-\bar{g}-\bar{f}-\bar{e}-\bar{d}-\bar{c}$  (Takt 5 und 6) und eine Mittelstimme, chromatisch heraustretend,  $\bar{d}-\bar{c}\sharp-\bar{c}$  u. s. w. bis  $\bar{d}$  (Takt 5-7); ferner löst sich im zweiten Takt vom  $\bar{g}$ , das gleichfalls orgelpunktartig antönt,  $\bar{g}-\bar{f}\sharp-\bar{f}-\bar{e}-\bar{d}$  ab (bezeichnet mit \*) wobei der Zielton  $\bar{d}$  nur harmonisch angedeutet ist und vom Ohr selbst ergänzt wird; alle diese Bewegungen, die sich in vier verschiedenen Linien entfalten, zielen in die Dominante ( $\bar{d}-[\bar{f}\sharp-\bar{a}]-\bar{c}$ ), auf diese Weise gleichfalls die tonale Schlusswirkung vorbereitend.

No. 193.

Sonate für Violine in G-Moll, Presto:



Erhöhung der Schlusswirkung auf g, indem eine ansteigende untere Randlinie in den Ton g zielt.

Aehnlich vor Abschluss des ersten Teiles im gleichen Satz:

No. 194.



Abschluss auf der Dominante d eingeleitet durch die ansteigende Basslinie, die sich aus dem Orgelpunkt a entwickelt.

No. 195.

Sonate für Violine in A-Moll, Allegro:





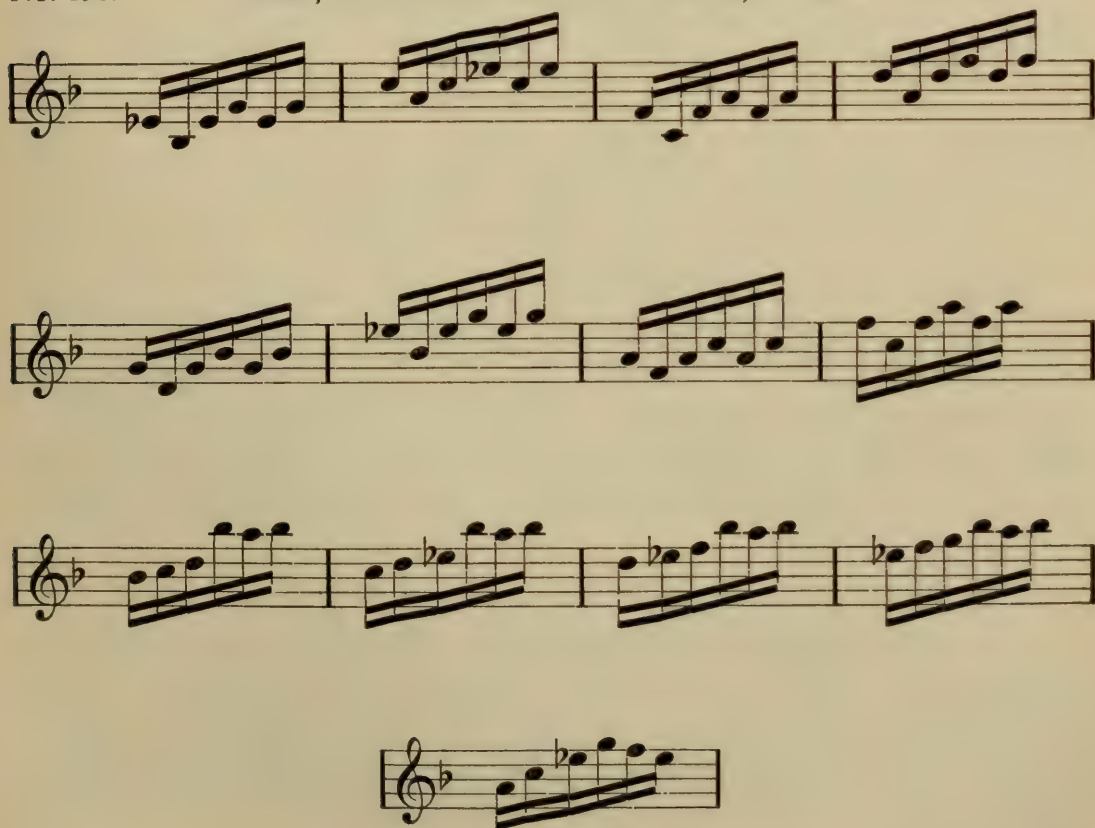
Der A-Moll-Abschluss eingeleitet durch die untere Randlinie  $\bar{a}$ - $\bar{g}$ is  $\bar{g}$ - $\bar{f}$ is- $\bar{f}$ - $\bar{e}$ -a. Gleichzeitig eine Scheinstimme, die als obere Randlinie anfängt ( $\bar{g}$ - $\bar{f}$ is- $\bar{f}$ - $\bar{e}$ -) und sich, den Zug der Realstimme durchkreuzend, als Mittelstimme ( $-\bar{e}-\bar{d}-\bar{c}-\bar{h}-[\bar{a}]$ ) fortsetzt, deren Schluss-ton ( $\bar{a}$ ) sich das Gehör, als die obere Oktave des letzten a, von selbst ergänzt. Bemerkenswert ist zugleich bei der Realstimme die Leittonlösung in die tiefere Doppeloktave, über welcher sich das Gehör hier demnach die beiden höheren Oktavtöne,  $\bar{a}$  und  $\bar{a}$  ergänzt, den ersteren als Fortsetzung der erwähnten Scheinstimme, letzteren als Auslösung des Leittones.

Auch die Feststellung und Hervorhebung der Haupttonart zu Anfang eines Satzes wird oft durch eine Scheinstimme in besonderer Schärfe bewirkt: Vgl. z. B. den Anfang des gleichen Satzes aus der A-Moll-Sonate für Violine, Beispiel Nr. 158.

Auch sind oft Orgelpunktwirkungen länger festgehaltene Höhepunkte einer Steigerung, u. z. gleichfalls im Zusammenhang mit der gesamten Formanlage, z. B.:

No. 196.

Bach, Sonate für Violine in G-Moll, Presto:



Die in der harmonischen Anlage liegende Wendung des G-Moll-Satzes in die Paralleltonart B-Dur ist hier durch längeres, orgelpunktartiges Festhalten des Höhepunktes b gekennzeichnet, in den selbst eine steigende Sequenz zielt (obere Randlinie: es-f-g-a-b).

Ein eigentümliches, oft vorkommendes Ineinanderspielen zwischen angedeuteten Nebenstimmen und der Realstimme entsteht in Beispielen wie den folgenden, wo eine durch die Scheinstimme eingeleitete Bewegung so ausläuft, dass statt der Einmündung in den Zielton selbst sich die Realstimme bloss zu einer Bewegung in Konturen des ganzen Akkordes entfaltet, dessen Grundton der erwartete Zielton ist, der selbst gar nicht, oder nur verspätet und nebenhin auftritt.

## No. 197.

## Suite für Cello in C-Dur, Courante:



Vom ersten Takt an steigende Basslinie; an der Stelle, wo der Ton g erwartet wird, Verbreiterung der Realstimme über die Konturen des G-Dur-Akkordes.

Meist geschieht dies in Auslösung von Leittönen, wie in Beispiel Nr. 71. Dort wird durch die in stetig schnellerem Verlauf gedrängte Basslinie: h-cis-dis-e-fis der Ton g in der Erwartung als Auslösung angeregt; statt seines einfachen Antönens tritt im vorletzten Takt bloss die Bewegung durch die G-Dur-Tonart ein, also eine hereinspielende harmonische Wirkung (die überdies den erwarteten Ton selbst enthält).

Vgl. hiezu auch Beispiele Nr. 194 und 192.

Das Umgekehrte, die Andeutung eines Anfangstones einer Scheinstimme durch einen ganzen Akkord, lag in Beispiel Nr. 180 und 185 vor.

Um die voll erklingende Realstimme schlingen sich alle diese schwach aufleuchtenden und wieder verschwimmenden Scheinstimmen



in wechselndem Spiel angedeuteter Ausspinnung zu einem polyphonen Gewebe, dessen Stimmen neben der vollen Lichtstärke der Realstimme schwach aufschimmern, sich von ihr abgabeln, um wieder in ihren Zug zurückzukehren. Um sie alle wahrzunehmen, bedarf es oft geschulter Beobachtung.

### *Entwicklung und Abklingen der Scheinstimmen.*

Zu den zartesten Feinheiten der ganzen Bach'schen Linienkunst gehört aber das Erstehen solcher heraustretender Scheinstimmen selbst und ebenso die Art, wie sie sich verflüchtigen; ihre Auslösung von der Realstimme und wieder ihr Verschwinden geschieht nämlich oft so unmerklich, dass selbst für einen geübten Blick die Nebestimmen zu verschwimmen scheinen, wenn man sie zurück bis an ihren ersten Ursprung verfolgt oder ihren letzten Verlauf bis zur Einmündung in den Hauptstrom der real erklingenden Stimme. Ihr Anfang und ihr Abklingen sind mitunter kaum zu bestimmen. Die Kunst des Entwickelns ist hier besonders gross. Im Verlauf der Realstimme gleiten sie oft vorbei, ohne dass man gewahr geworden, wie sie eingesetzt und wo sie sich verlieren.

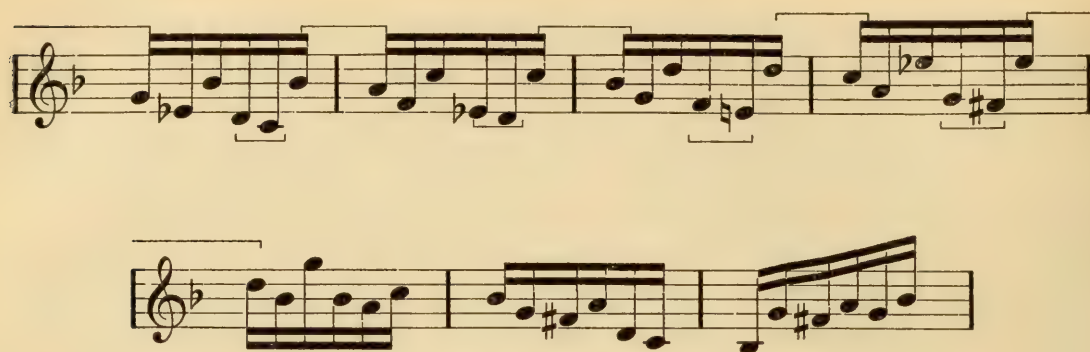
Auf die eben erwähnte Eigentümlichkeit, einzelne Töne einer Scheinstimme dadurch anzudeuten, dass sich statt ihrer eine Bewegung der Realstimme durch Konturen eines ganzen Akkordes entwickelt, deren Grundtöne sie sind, geht sehr häufig dieses verschwommene, im Hören zunächst nicht klar und greifbar heraus tretende Antönen von Scheinstimmen zurück. Dies ist besonders dann der Fall, wenn der betreffende Ton selbst in der akkordlichen Andeutung gar nicht in der Oktavlage auftritt, welche dem Linienzusammenhang angehören würde.

So verlieren sich im folgenden Beispiel die letzten Ausklänge einer Scheinstimme in harmonische Andeutungen:

No. 198.

Sonate für Violine in G-Moll, Presto:





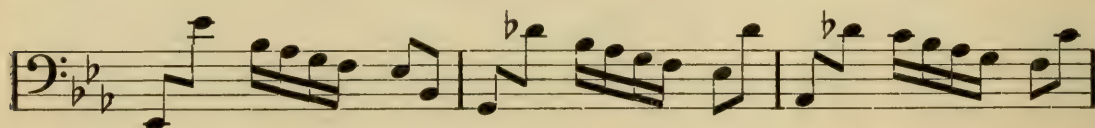
Die aus einem zweitönigen Motiv entwickelte, steigende untere Randstimme (hier mit — bezeichnet) reicht von  $a\text{-}f\bar{i}s$ ; als ihr Anfang ist Ton  $g$  zu verstehen, welcher, ohne selbst berührt zu sein, aus der G-Moll-Kontur, durch die sich die Realstimme im zweiten Takt bewegt, heraustönt, u. z. umso stärker, als diesem selbst (erster Takt) die Andeutung seines Dominantakkordes vorangeht. Ebenso aber verläuft die Scheinstimme in das  $\bar{g}$  (Takt 9), welches nur durch Umrisse der G-Moll-Harmonie angedeutet ist. Erst der Zusammenhang lässt aus dem zweiten und neunten Takt den bestimmten Ton  $g$  (erst  $g$ , dann  $\bar{g}$ ) heraushören, beidemale in einer Lage, in welcher er von der Realstimme gar nicht berührt wird; (erst im 10. Takt geht die Bewegung kurz durch das im Linienzusammenhang erwartete  $\bar{g}$ ).

Ebenso liegt in der Linie eine steigende obere Randstimme (bezeichnet durch —); diese führt in Wirklichkeit von dem Dominantton  $\bar{d}$  bis  $\bar{d}$ , wobei in analoger Weise der Ausgang der Bewegung,  $\bar{d}$ , in den akkordlichen Konturen des ersten Taktes (D-Dur) latent wurzelt und durch den zweiten Takt (G-Moll) durchtönt. (Vgl. im übrigen über die Polyphonie dieser Stelle die Ausführungen S. 285).

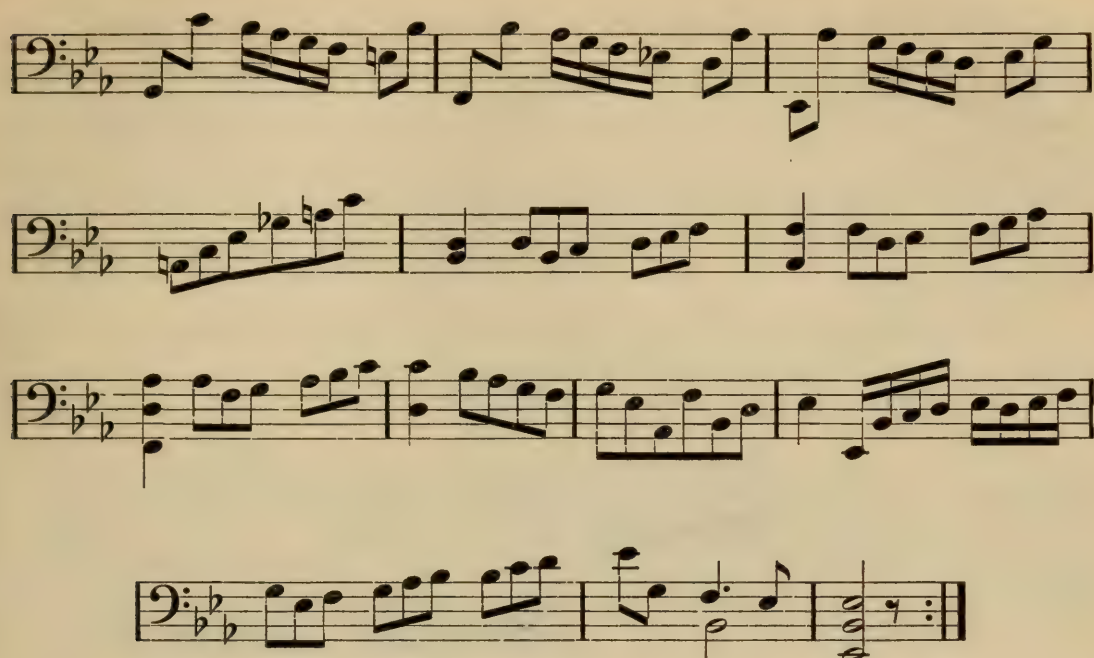
Eine andere Art allmählichen, kaum wahrnehmbaren Verflüchtens von Scheinstimmen beruht darin, dass ihre Bewegung sich in stetig langsamer einander folgende ausklingende Töne zer setzt, z. B.:

No. 199.

Suite für Cello in Es-Dur, Courante:





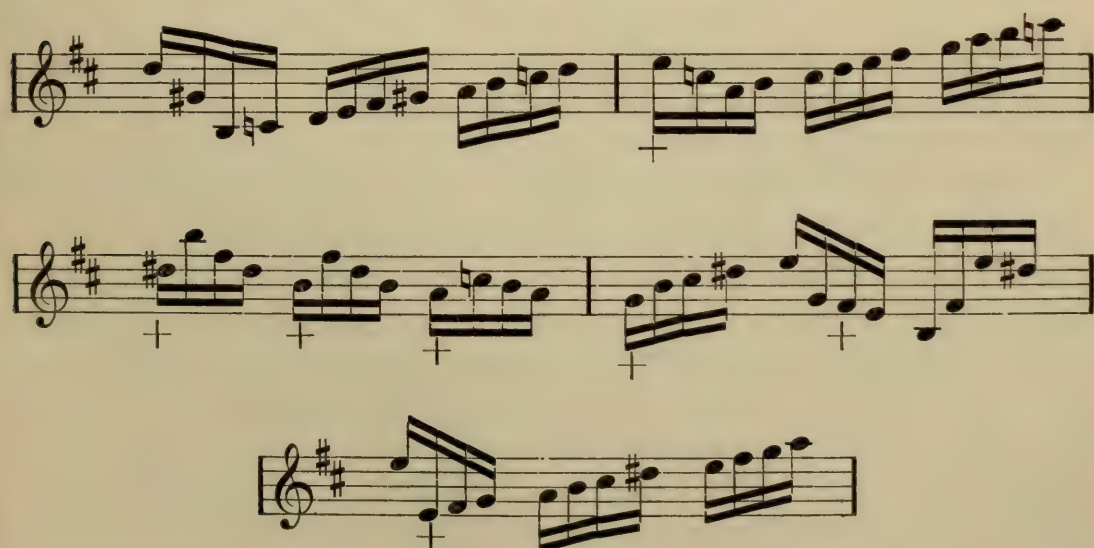


Die vom ersten Takt an deutlich vortretende obere Randlinie es-des-c-b-as-g verläuft vom 6. Takt an in immer gedehnten Abständen: sie setzt sich über ges (7. Takt) und f (9. Takt) bis ins es (13. Takt) fort. Ihr stockendes Abklingen verliert sich damit ins Unmerkliche, durch andere Entwicklungen der Realstimme zuletzt schon fast völlig verdeckt. Derlei ist häufig.

Typisch ist auch das Versanden einer Scheinstimme in synkopische Töne, z. B.:

No. 200.

Suite für Violine in H-Moll, Double II.:



Hier liegt in der Realstimme eine absteigende Linie latent, die durch eine ganze Oktave (von  $\bar{e}$  bis  $e$ ) verlaufend, mit einem oberen Randton beginnt und in unteren Randtönen endet, die Entwicklung der Realstimme also durchkreuzt. Ihre ersten Töne,  $e$ -dis- $h$ -a- $g$ , sind ihrer Taktstellung nach Anfangstöne von Sechzehntelgruppen, ihre Fortsetzung  $f$ is und  $e$  erfolgt in verfallender Kraft synkopischer Taktstellungen.

Am häufigsten sind es orgelpunktartige Wirkungen, aus denen solche Nebenstimmen hervorgehen; z. B.:

Nr. 201.

Suite für Cello in C-Dur, Allemande:



Die absteigende untere Randlinie vom zweiten Takt an,  $c$ - $h$ -a- $g$ - $f$ is- $e$ , entwickelt sich aus dem schon im ersten Takt durch wiederholtes Berühren stets stärker für sich heraustretenden Ton  $c$ .

Auch in Beispiel Nr. 192 knüpft Bach die Bewegung der ansteigenden Basslinie an einen antönenden Orgelpunkt ( $g$ ).

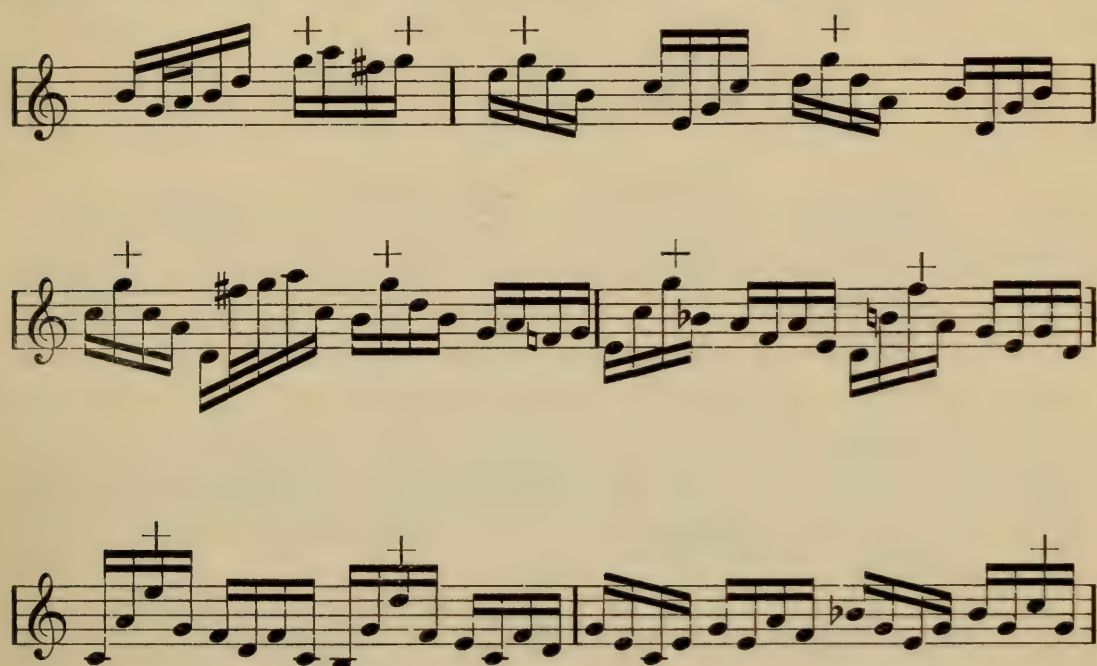
Hiezu kommt aber noch, dass diese Orgelpunktandeutungen selbst meist in ihrer ersten Entstehung auf ein ganz flüchtiges Antönen zurückgehen, das sich erst durch mehrmaliges Wiederholen zur Wahrnehmbarwerdung eines angedeuteten Liegetones verdichtet, der wie ein einzelner Punkt aus der übrigen Linienentwicklung allmählich herauszuleuchten beginnt und an den sich im weiteren Verlauf eine Scheinstimme anknüpft, selbst nur schwach neben der



Realstimme herausschimmernd. Auf diese Weise entsteht mit solchen schwachen Orgelpunktentwicklungen im Linienzug eine Art Knoten, welchem hernach eine Scheinstimme entkeimt. Der Orgelpunkt, von dem die Bewegung ausgeht, wird selbst in seinen Anfängen gar nicht beachtet; so entspringt die Scheinstimme ganz im Unmerklichen. In der folgenden Linie z. B.:

Nr. 202.

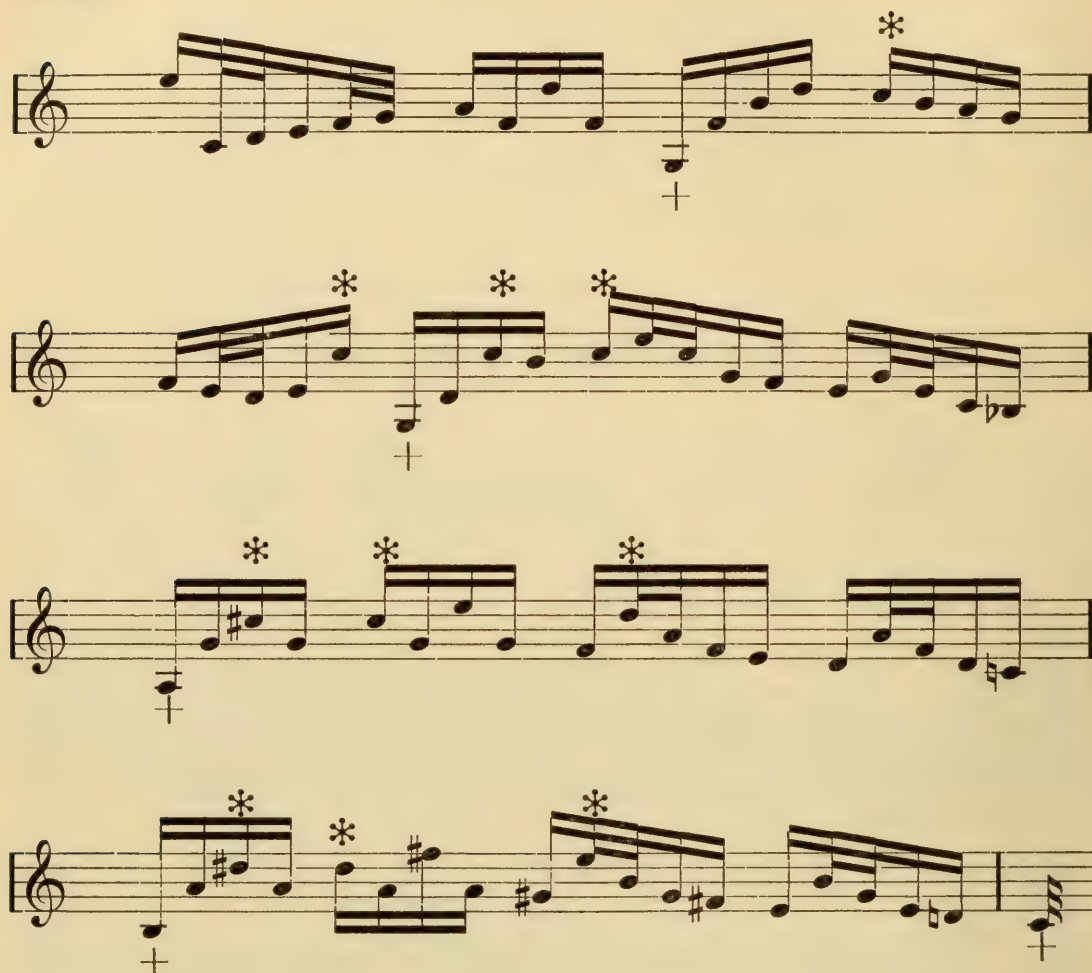
Sonate für Violine in A-Moll, Allegro



ist vom dritten Takt an eine fallende obere Randlinie (+) g-f-e-d-c zu verfolgen (wobei überdies zu beachten ist, wie sich diese in länger verzögertes, synkopisches Nachschlagen des letzten Tones c verliert); der Anfangston g löst sich aus der Realstimme zuerst in mehrmaligem flüchtigem Anbeben, dann erst (etwa vom dritten Takt an) in deutlicherer Orgelpunktwirkung ab, in Verdichtung zu einem Sondere, von dem schliesslich die Scheinstimme ausgeht. (Uebrigens noch eine weitere, mehrfache Scheinpolyphonie, die leicht zu finden ist, in der gleichen Linie!)

Nicht weniger als fünf solche Entwicklungen von Scheinstimmen nach Orgelpunktandeutungen von Anfangstönen liegen in den folgenden vier Takten aus dem gleichen Suitensatz:

No. 203.

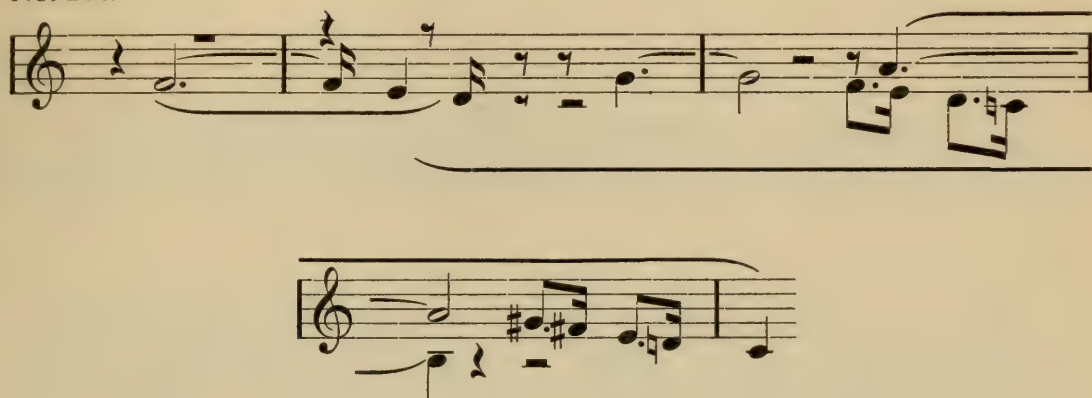


In ganztaktigen Werten eine untere Randstimme von dem orgelpunktartig durch zwei Takte angedeuteten isolierten g aus über a-h nach c führend (bezeichnet mit +). Vom letzten Viertel des ersten Taktes an entwickelt sich aus wiederholtem, erst flüchtigem, dann betonterem Antönen eine Orgelpunktwirkung auf  $\bar{c}$ , die sich vom dritten Takt an in einer chromatisch steigenden Linie cis-d-dis-e fortsetzt (bezeichnet mit \*). Dazwischen entwickeln sich drei absteigende Scheinstimmen, fugiert einsetzend, deren jede mit einer Orgelpunktandeutung sich herauszuheben beginnt, im ersten Takt mit antönendem f, im zweiten Takt mit g, und im dritten mit a; bei jedem dieser drei Töne, welche Anfänge motivischer Scheinstimmen bilden, ist zu beobachten, wie erst aus ganz flüchtigem Berühren, dann durch mehrmalige, stets deutlicher werdende Wiederholung die Orgelpunktwirkung entsteht. In Annäherungswerten ihrer Andeutung notiert,



erstehen diese letzteren drei Scheinstimmen in folgender Stellung innerhalb der vier Takte:

No. 204.



Die ganze real erklingende Stimme ist hier von einem reich ver-  
sponnenen Geflecht einander durchkreuzender Scheinstimmen durch-  
setzt — die Realstimme mitgerechnet, liegt in diesen vier Takten  
sechsstimmige Polyphonieandeutung vor — einem ungemein zarten,  
schleierhaften Gewebe von Andeutungslinien, deren jede, aus unmerk-  
bar feinen Anfängen sich verdichtend, sich nach kurzem Aufschim-  
mern wieder verflüchtigt.

### *Ineinanderwirken von Scheinstimmen und Realstimme.*

Ist eine Scheinstimme zu voller Deutlichkeit erwachsen, so ist  
sie häufig bedeutsam genug, um in die Hauptstimme aufgenommen  
zu werden; d. h. die Realstimme erweist sich hinsichtlich der moti-  
vischen Zeichnung als Fortführung einer in ihr selbst zuvor latent  
liegenden Nebenstimme; so gelangen solche im Dunkeln aufschim-  
mernde Linienzüge bis an die Tageshelle. Auch das Umgekehrte,  
die Fortsetzung eines zuerst von der Realstimme durchgeführten  
Motivs in Scheinstimmen kommt oft vor; z. B.:

Nr. 205

Suite für Violine in D-Moll, Allemande:





Die vom ersten Takt an latente fallende Bewegung der oberen Randstimme (bezeichnet mit +) setzt sich im dritten Takt in der Realstimme fort (bezeichnet mit —), gleichzeitig in energischerem Rhythmus, in Sechzehnteln, während die Scheinstimme halbtaktig vorgeschritten war.

Nr. 206.

Sonate für Violine in C-Dur, Allegro:



Das im zweiten Takt in der Realstimme auftretende, mit — bezeichnete Motiv findet sich im sechsten Takt als untere Randstimme, in doppelten Taktwerten (+), auch schon im vierten Takt in Umkehrung und Vergrößerung als obere Scheinstimme. (Vgl. Beispiel Nr. 161.)



Reichen Wechsel zwischen Real- und Scheinstimmen in Verarbeitung des gleichen Motivs zeigen ferner folgende Beispiele:

Nr. 207. Sonate für Violine in G-Moll, Fuge:

Im ersten Takt unter orgelpunktartig liegendem  $\bar{d}$  eine absteigende Linie, die sich vom  $\bar{d}$  abwärts um eine Oktave bis zum  $\bar{d}$  bewegt (bezeichnet unten mit +) der zweite Takt enthält eine von  $\bar{g}$  an absteigende Linie in der Realstimme, die sich als untere Randstimme in der zweiten Takthälfte fortsetzt, bis zum  $\bar{d}$  (bezeichnet oben mit +); vom dritten Takt an absteigende Scheinstimme von  $\bar{c}$  bis  $\bar{c}$  (bezeichnet unten mit +); vom 4. Takt an steigende Scheinstimme (bezeichnet mit \*)  $\bar{d}$ -es-e-fis und dieser Leitton fis durch zwei Takte durch Harmonieandeutungen in Schweben und fortwirkender Spannkraft gehalten, findet seine Auflösung nach  $\bar{g}$  nur durch die G-Moll-Konturen der Linie im letzten Takt; das  $\bar{g}$  selbst tritt gar nicht auf, wird

aber vom Ohr ergänzt; in solcher zwingender Anregung zum Hören von Tönen, die gar nicht wirklich berührt werden, liegt die eigentliche Kunst der Potenzierung aller in der blossen Einstimmigkeit liegenden Möglichkeiten.

Diese Fuge für Violine allein ist von Bach für Orgel umgearbeitet, unter gleichzeitiger Uebertragung nach D-Moll (Präludium und Fuge für Orgel Nr. 7, Ges. Ausg. XV, S. 152). Die entsprechende Stelle zeigt folgendes, unmittelbar mit der latenten Polyphonie der einstimmigen Linie zusammenhängendes Bild :

No. 208.

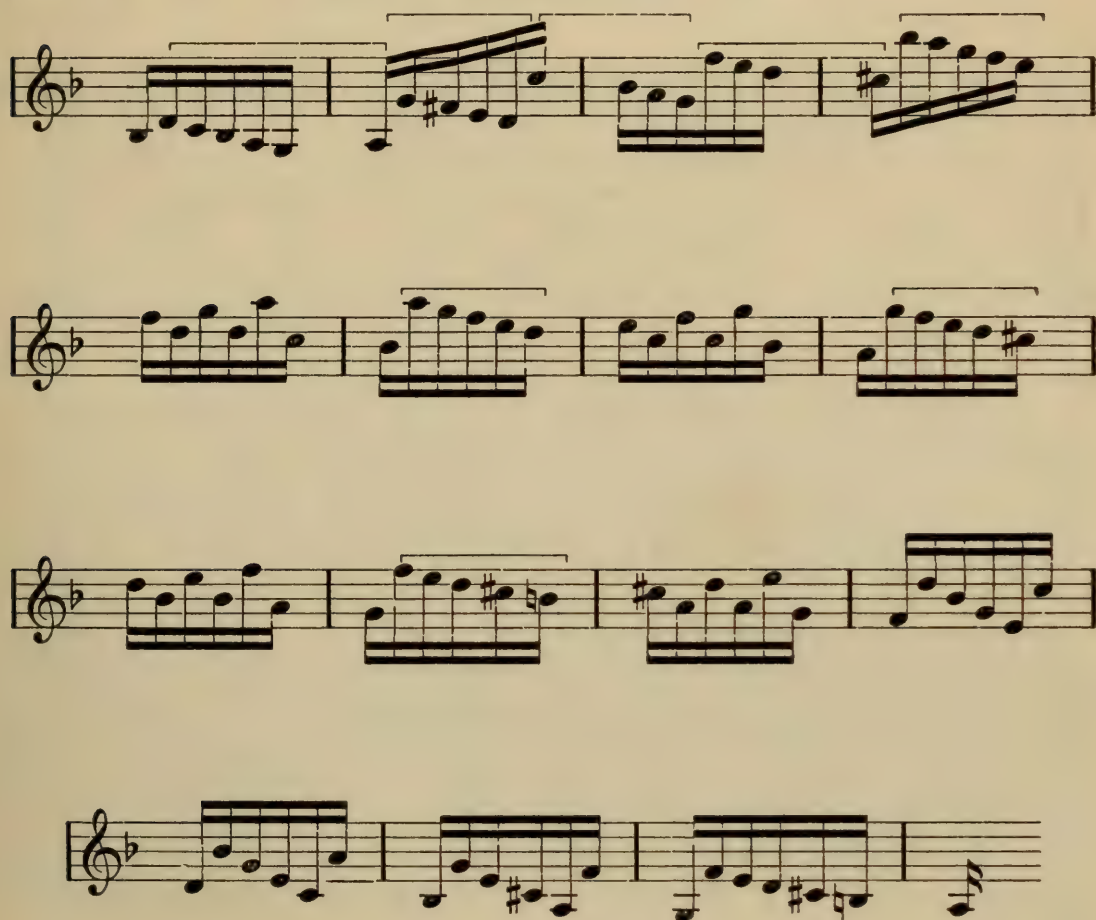
The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves. The first system shows a treble staff with a descending melodic line, a bass staff with a corresponding descending line, and a third staff with rests. The second system continues the same pattern with more complex rhythmic figures.

Die absteigende Scheinstimme des ersten Taktes ist als selbständige Stimme abgelöst, überdies durch die Imitation im Bass in in ihrer Eigenbedeutung verstärkt. Die absteigende Realstimme im zweiten Takt gleichfalls durch Imitation verstärkt, ihre Fortsetzung als Scheinstimme des einstimmigen Violinsatzes (zweite Takthälfte)



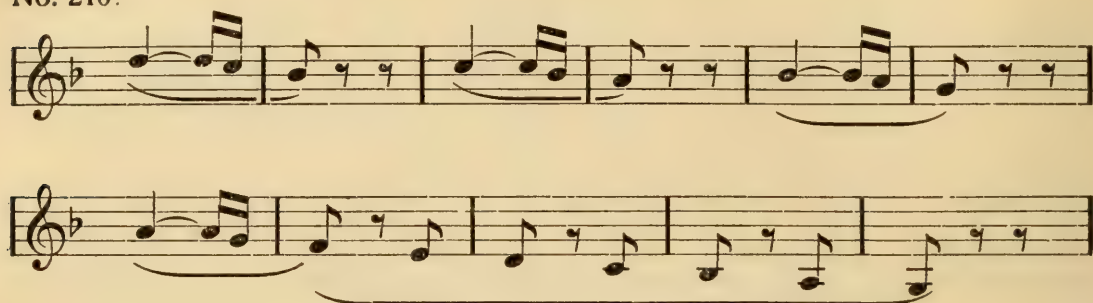
wieder als besondere Stimme abgelöst und verstärkt. Die darauf folgenden Scheinstimmen bleiben auch in der Orgelbearbeitung in der Oberstimme latent, erscheinen jedoch in ihren Fortschreitungen durch die zugesetzten Kadenzen etwas herausgehoben.

No. 209. Sonate für Violine in G-Moll, Presto:



Die ersten vier Takte bringen in der Realstimme ein absteigendes Motiv (bezeichnet mit —); in der darauffolgenden Sequenz erscheint es wechselnd als Scheinstimme und als Realstimme verarbeitet: Takt 6, 8 und 10 bringen es sequenzierend in der Realstimme; eine Fortsetzung der absteigenden Linie b-e vom 4. Takt liegt vom 5. Takt an in der Scheinstimme (in Annäherungswerten): (vom 5. Takt an)

## No. 210.



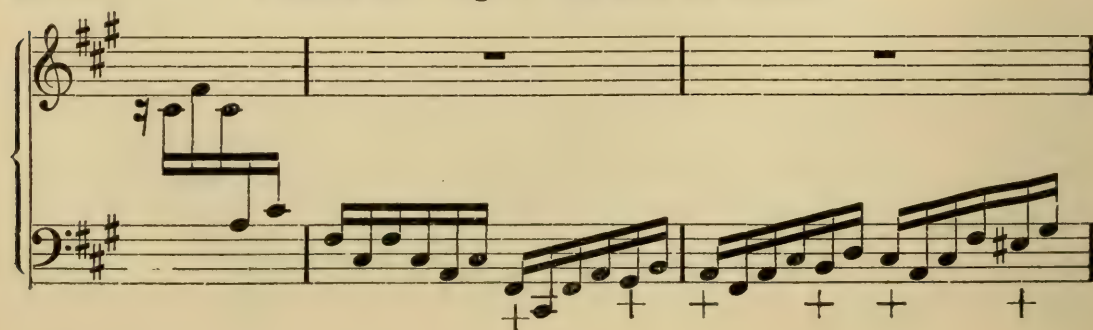
Das ursprünglich in der Realstimme stark betonte Motiv klingt also hier in einer Scheinstimme ab. Das Motiv der fallenden Linie ist zugleich in der oberen Randstimme vom 4. Takt an enthalten: b-a-g-f-e (bis hieher in andeutungsweise zweitaktigen Werten), vom 12. Takt an in beschleunigten Werten in der oberen Randstimme: e-d, c-b, a-g, f und diese stets deutlicher vortretende fallende Linie wird im letzten Takt von der Realstimme aufgenommen und im Hauptzeitmass der Sechzehntel von f-a weitergeführt.

Zwischendurch in den Takten 5, 7, 9, 11 als Umkehrung und Vergrößerung des Motivs in den Sequenzen die obere Randlinie: f-g-a, e-f-g, d-e-f, cis-d-e. So ist die scheinbar ganz einfache einstimmige Linie dieser 15 Takte an allen Ecken und Enden von motivischen Zügen einer reich verwobenen Scheinpolyphonie durchsetzt.

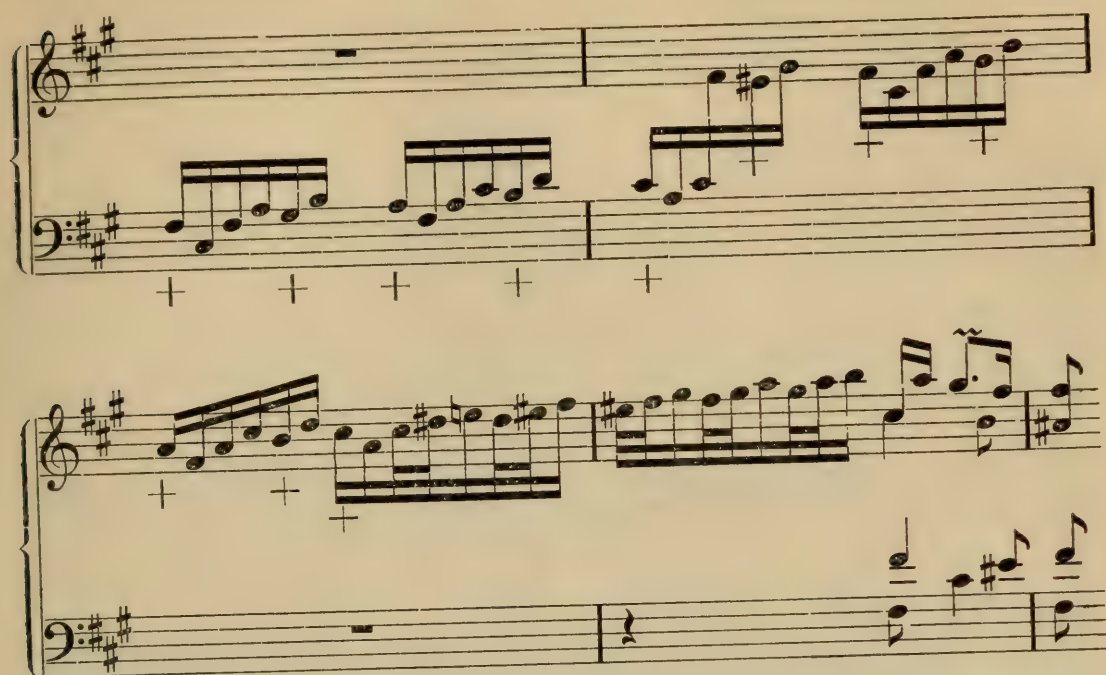
Die beschleunigte Bewegung ist typisch für die Uebernahme einer motivischen Figur aus der Scheinstimme in die Realstimme; das Anwachsen bis zu deren vollem Klang und die Verlebendigung gehen Hand in Hand, wie aus dem Prinzip der künstlerischen Entwicklung und Steigerung leicht erklärlich. Die Verdeutlichung und rapide Beschleunigung einer erst versteckteren latenten Scheinstimme zeigt z. B. auch die folgende Linie aus der Schlussteigerung einer Fuge:

## No. 211.

## Toccata und Fuge in Fis-Moll für Klavier:



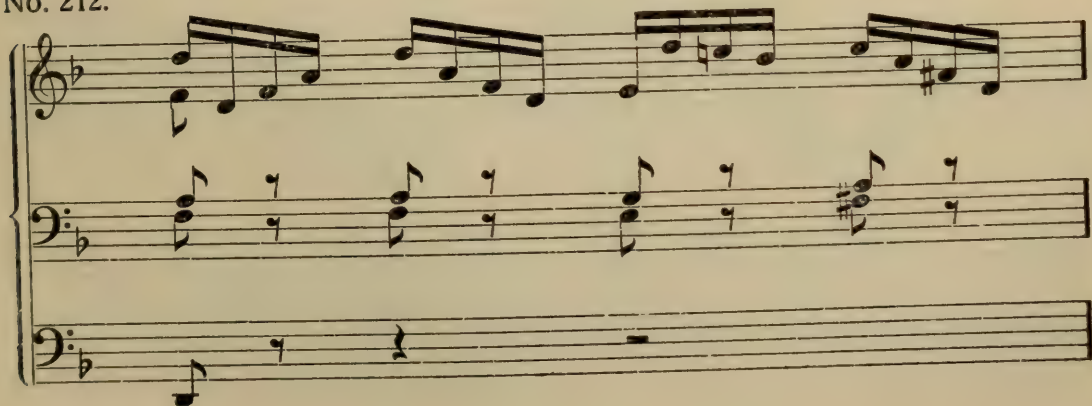


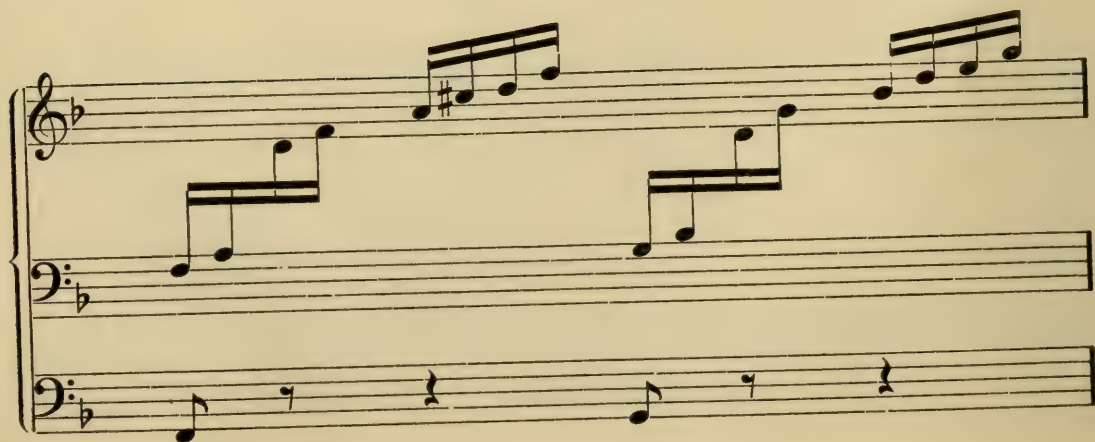
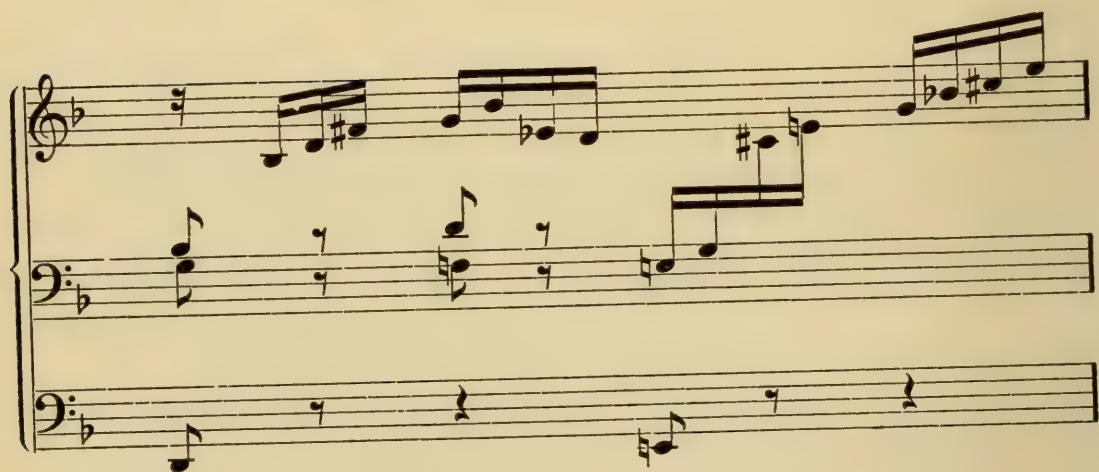
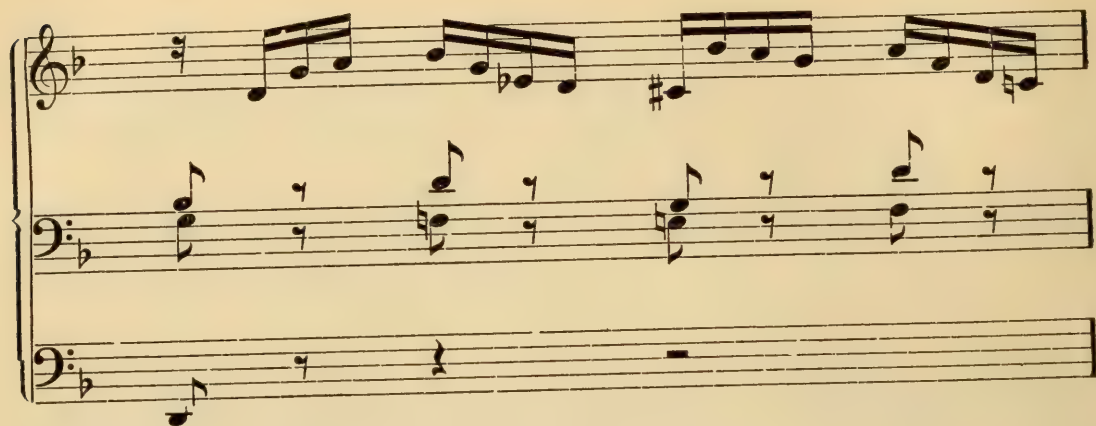


Vom 2. Takt an ansteigende Scheinstimme: fis-gis-a-h-cis, in drei Oktaven aufeinanderfolgend, bis zum 6. Takt (bezeichnet mit +); von hier an die aufsteigende Bewegung als Realstimme in 32tel-Figuren andrängend, eine gewaltige, zur letzten, höchsten Ausladung treibende Spannkraftsverdichtung der ganzen aufwärtsstreichenden Linie.

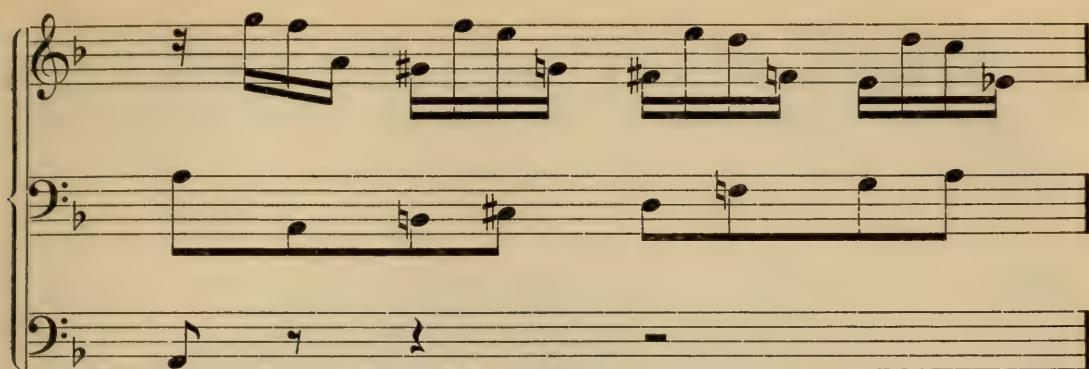
Hinsichtlich des Zusammenwirkens von Realstimme und Scheinstimmen an der Verarbeitung einer Bewegung ist die Uebertragung der in Beispiel Nr. 192 angeführten einstimmigen Linie (aus der Sonate für Violine in G-Moll, Fuge) für Orgel (in D-Moll), (Präludium und Fuge für Orgel Nr. 7, Ges. Ausg. XV. S. 152) bemerkenswert:

No. 212.





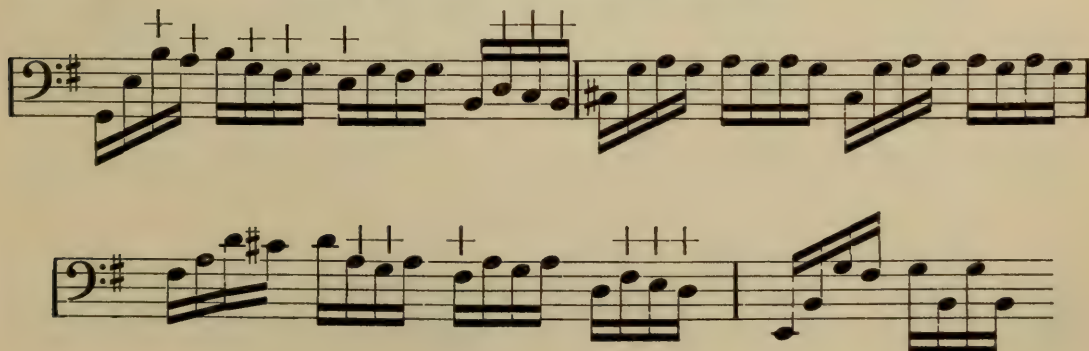




Von allen latenten Scheinstimmen der einstimmigen Linie ist nur der Bass als gesonderte Pedalstimme losgelöst und bis ins A geführt; von da an (5. Takt) ist seine Bewegung von einer neuen hinzugesetzten realen Stimme aufgenommen in Achtelwerten aufwärts weitergeführt; die Bearbeitung für Orgel setzt also mit der neuen realen Stimme eine latente Anfangsbewegung aus der einstimmigen Violinpartie fort.

No. 213.

Suite für Cello in G-Dur, Präludium:



Absteigende Linien, auf Schein- und Realstimme verteilt; die erste im ersten Takt (bezeichnet mit +): h-a-g-fis-e von da an in einem Fragment der Realstimme: d-cis-h; die zweite im 3. Takt: a-g-fis von hier ein Stück der Realstimme: fis-e-d.

## No. 214.

## Suite für Cello in D-Moll, Präludium:

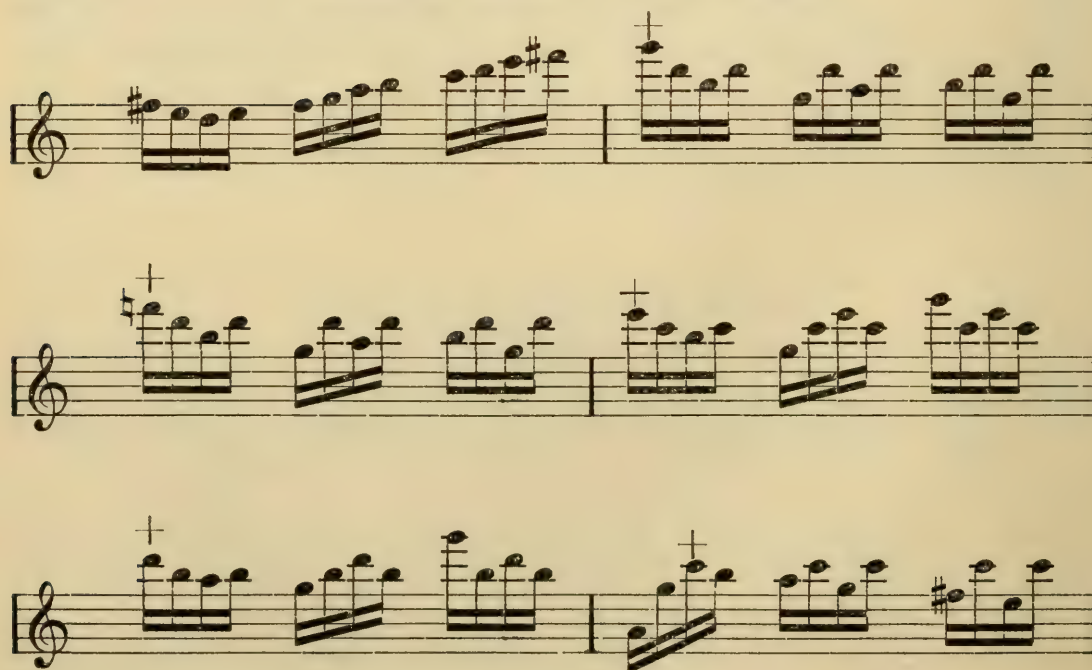


Eine fallende Linie aus einer Scheinstimme in die Realstimme übergehend (bezeichnet mit +).

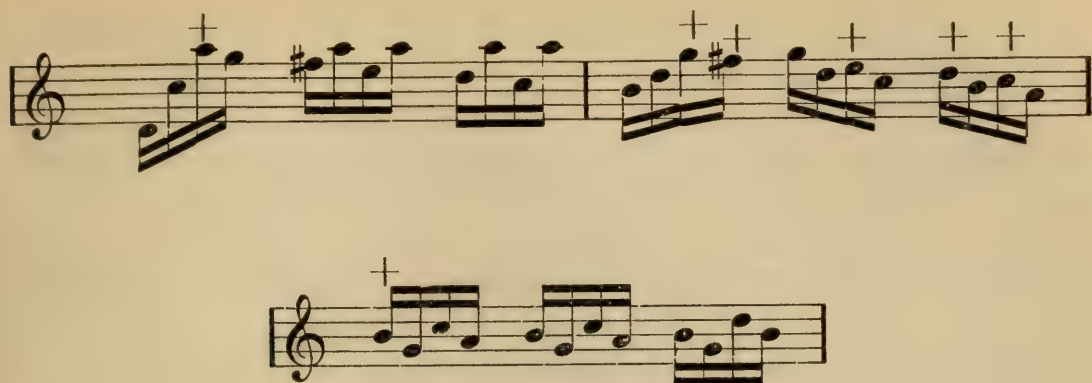
Diese Erscheinung des Uebergangs von Motiven und bestimmten Bewegungsarten aus der Scheinstimme in die Realstimme zeigt am klarsten, dass Bach eigentlich ein polyphones Spiel bei der Einstimmigkeit vorschwebt, an welchem motivisch alle Stimmen teilhaben. So nimmt auch im folgenden Beispiel an einer grossen Linienkurve erst die Hauptstimme, dann eine Scheinstimme teil:

## No. 215.

## Sonate für Violine in C-Dur, Allegro:







Im ersten Takt in der Realstimme eine ansteigende Linie bis  $\bar{\bar{g}}$ , von hier an in ganzen Taktwerten fallende Scheinstimme:  $\bar{\bar{g}}-\bar{\bar{f}}-\bar{\bar{e}}-\bar{\bar{d}}-\bar{\bar{c}}-\bar{\bar{a}}-\bar{\bar{g}}$ , ferner in schnellerer Bewegung fortgesetzt:  $\bar{\bar{e}}-\bar{\bar{d}}-\bar{\bar{c}}-\bar{\bar{h}}$  (bezeichnet mit +); hierin sind  $\bar{\bar{e}}$ ,  $\bar{\bar{d}}$ ,  $\bar{\bar{c}}$ ,  $\bar{\bar{a}}$  orgelpunktartig angedeutet. Darunter vom 2. Takt an eine Stimme:  $\bar{\bar{d}}$ - (2. und 3. Takt)  $\bar{\bar{c}}-\bar{\bar{h}}$  (bis hierher orgelpunktartig durchtönend) und vom 6. Takt an in schnelleren Werten als fallende Linie fortgesetzt und sequenziert. Beide Scheinstimmen geben zusammen folgendes Bild (in Andeutungswerten):

No. 216.



(Das  $\bar{\bar{d}}$  zu Beginn des 7. Taktes ist durch seine tiefere Oktave angedeutet.)

Von den angedeuteten Terzenparallelen der letzten beiden Takte stellt mithin die untere Stimme die Fortsetzung der zuletzt ange-

führten, abwärts bewegten Sequenz dar, die obere die beschleunigte Fortführung der langsameren mit + bezeichneten Scheinstimme.

In vieler Hinsicht sind für die Technik der Scheinstimmen die folgenden Takte aus einer Fuge für Klavier in Es-Dur bemerkenswert, wo sich im ersten Takt eine Scheinstimme ablöst, die sich zu solcher Eigenbedeutung und Intensität verdichtet, dass sich aus ihr, wie in natürlicher Fortsetzung aus ihr herauswachsend, im zweiten Takt eine selbständige Realstimme mit der gleichen motivischen Bildung ablöst:

No. 217.



Zu welcher ausgeprägter Eigenexistenz eine latente Scheinstimme gelangen kann, zeigt sich z. B. auch darin, dass in Fugen motivische Linien, die erst als Scheinstimmen im Thema angedeutet sind, später für sich in Realstimmen verarbeitet werden. Vgl. z. B. in Bachs Präludium und Fuge in A-Moll (Ed. Peters 211) die später als Motiv für sich in Realstimmen eintretende Verarbeitung der im Fugenthema bereits enthaltenen unteren Randstimme des ersten Taktes (bezeichnet mit +):

(Anfang des Fugenthemas.)

No. 218.

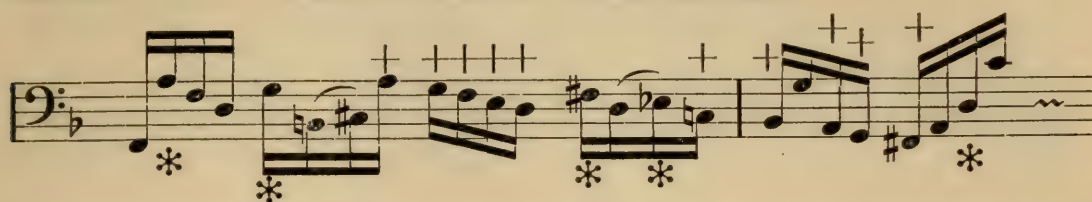


Durch die folgende einstimmige Bildung zieht eine absteigende Linie, die teils durch die Realstimme selbst, teils durch eine Scheinstimme gebildet ist (bezeichnet mit +).



No. 219.

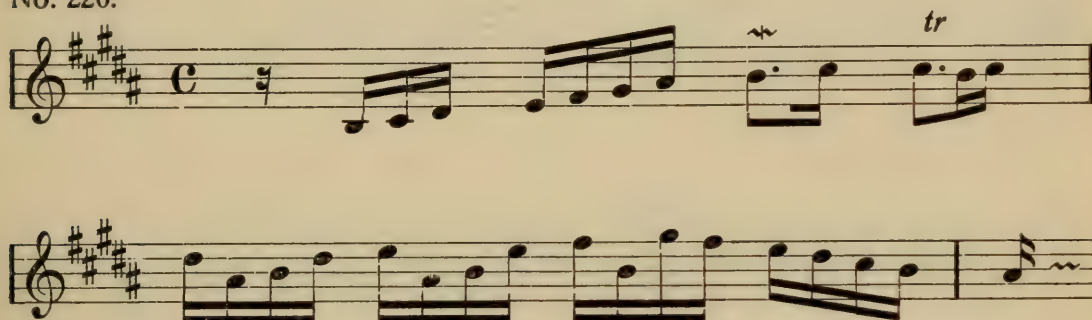
Suite für Cello in D-Moll, Allemande:



(Ueberdies eine fallende Scheinstimme: a-g-fis-es-d (bezeichnet mit \*).

Verteilung einer zusammenhängenden, ansteigenden Linie auf Realstimme und Scheinstimme zeigt auch die folgende thematische Oberstimme aus dem Anfang des Präludiums in H-Dur vom „Wohltemperierten Klavier“, II. Teil:

No. 220.

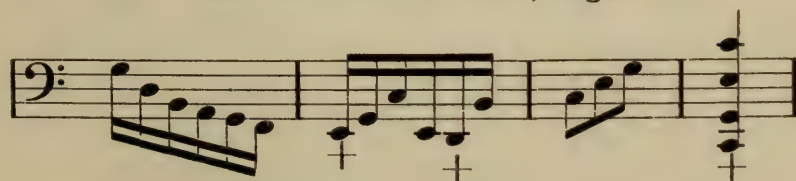


Erst ansteigende Realstimme von h bis  $\overline{\overline{dis}}$ , diese Steigerung im 2. Takt als obere Randlinie fortgeführt:  $\overline{\overline{dis}}-\overline{\overline{e}}-\overline{\overline{fis}}-\overline{\overline{gis}}$ , vom Gipfelpunkt  $\overline{\overline{gis}}$  an wieder in der Realstimme absteigende Kurve.

Im folgenden Beispiel verliert sich umgekehrt die Bewegung einer Realstimme in einer Scheinstimme (wie z. B. schon in Beispiel Nr. 209).

No. 221.

Suite für Cello in C-Dur, Gigue:

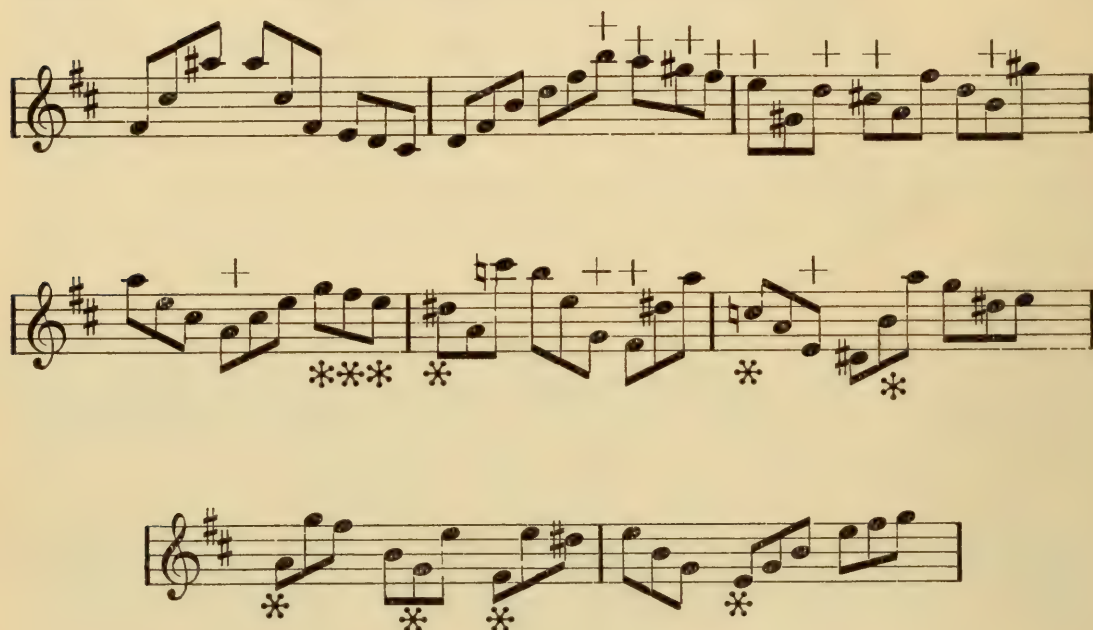


Im ersten Takt absteigende Realstimme bis F, die sich vom 2. Takt an als Scheinstimme E-D-C fortsetzt.

Auch in der nachfolgenden Linie klingt eine absteigende Bewegung, die erst in kurzen Zügen in der Realstimme selbst durchgeführt ist, als Scheinstimme ab, während die Realstimme sich in neuen Bewegungen und motivischen Entfaltungen weiterentwickelt:

No. 222.

Suite für Violine in H-Moll, Double III.:



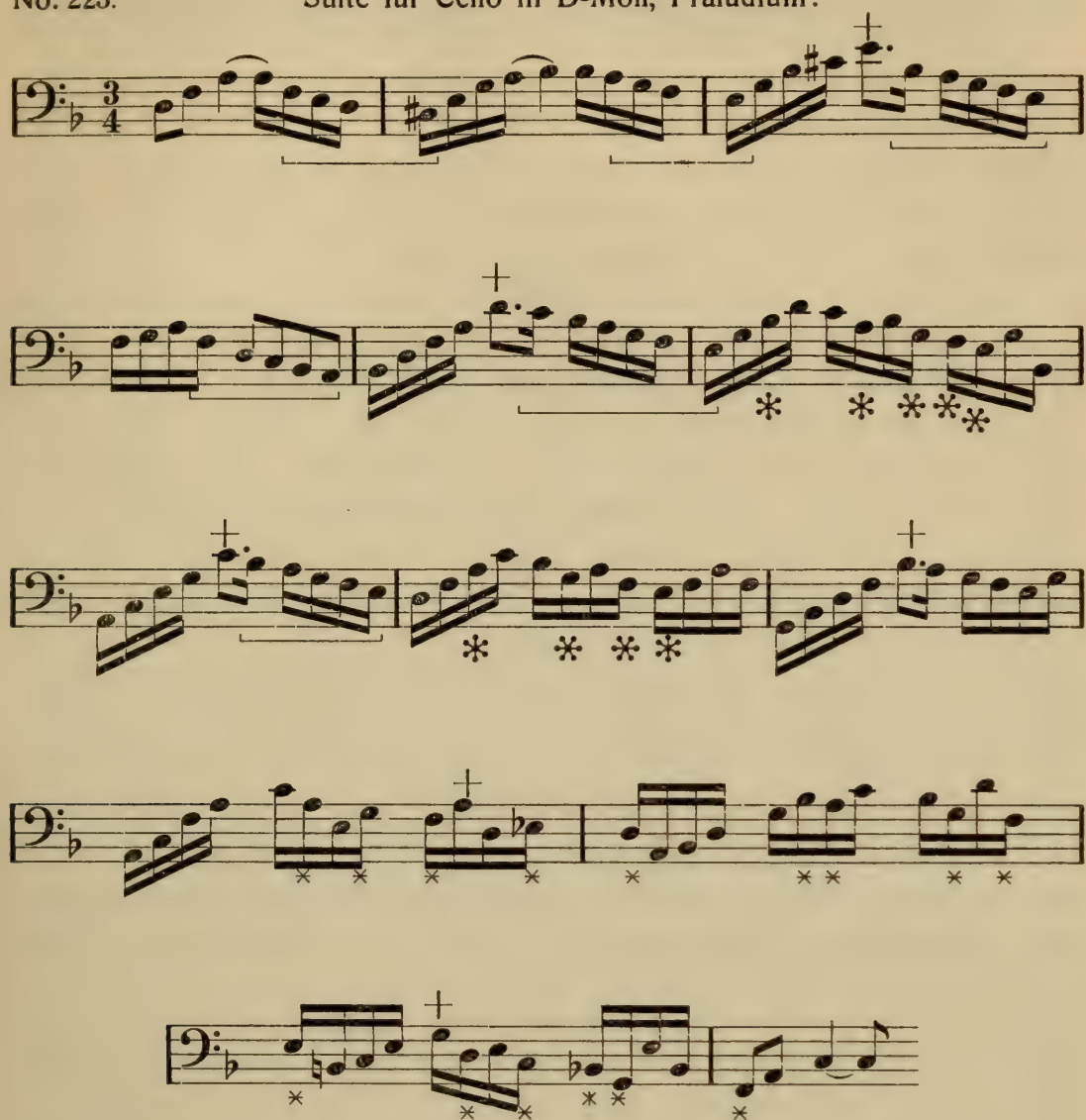
Das absteigende, mit + bezeichnete Motiv im 2. Takt der Realstimme setzt sich als langgezogene angedeutete Mittelstimme, zuletzt als untere Randlinie bis zum  $\bar{e}$  des sechsten Taktes fort (die Zusammenhänge mit + bezeichnet). Ebenso beginnt im vierten Takt mit dem gleichen Motiv (bezeichnet durch \*), und die erste Scheinstimme (+) noch (nach Art einer Engführung) teilweise überstreichend, eine analog durchgeführte absteigende Bewegung bis zum  $\bar{e}$  des letzten Taktes. Diese beiden absteigenden Linienzüge durchkreuzen, von oben bis unten, die ganze Entwicklung der Realstimme. — In dieser ist überdies vom fünften Takt an eine fallende obere Randlinie enthalten:  $\bar{c}-\bar{h}-\bar{a}-\bar{g}-\bar{f}is-\bar{e}-\bar{dis}-\bar{e}$ . Die beiden erstangeführten Linienentwicklungen (+ und \*) sind hier bereits stark versteckt und nicht leicht zu verfolgen.

Ins Unmerkliche verlieren sich auch abklingende Linienentwicklungen aus der Scheinpolyphonie des folgenden Beispiels:



No. 223.

Suite für Cello in D-Moll, Präludium:



Die Wellenbewegung des Themas (1. Takt) beherrscht in weiten und in kürzer erformten Kurven die ganze Anlage; die obere Randlinie der ersten Takte, a-b-cis-e senkt sich vom ē des dritten Taktes an in zweitaktig gedehnten Fortschreitungen als absteigende Kurvenentwicklung e-d-c-b-a-g, zum Schluss sich ins Unklare verlierend. Zwischendurch, überwölbt von dieser weitausgreifenden Kurvenentwicklung, das gleiche Motiv einer fallenden Linie in schnelleren Werten, erst in der Realstimme (bezeichnet mit —); im 6. und 8. Takt beginnt es sich in seinen scharfen Konturen zu lockern und geht, noch immer als Imitation des gleichen Motivs leicht ver-

ständig, in eine Scheinstimme über (bezeichnet mit ✱) und diese Zersetzung in verschwommenere Linienzüge schreitet fort, indem das Motiv im 10. und 11. Takt in eine Mittelstimme der Scheinpolyphonie hinabtaucht, a-g-f-es-d (Takt 10) und b-a-g-f-es (Takt 11), (bezeichnet mit ✱), um im letzten Takt schliesslich als stark verdeckte, untere Randlinie unterzugehen: d-c-B-G-F (gleichfalls mit ✱ bezeichnet).

In solchem kunstvollen Abklingen verflüchtigt sich der letzte Uebergang von Linienentwicklungen oft ganz allmählich in nicht mehr scharf herauszufassende Umrisse, in leichtes Antönen kleiner und kleinster aufschimmernder Scheinstimmen oder Motive. Die Mittel Bachs reichen in so tief verborgene Subtilitäten, dass gerade die feinsten sich einer Formulierung in gesetzmässigen technischen Erscheinungen entziehen. Darum bedarf dieses Grenzgebiet erst im Werden begriffener oder sich zersetzender, mit aufschimmernder Nebenstimmen eines besonders geschulten Empfindens für die in Bachs einstimmiger Linie liegenden Mehrstimmigkeitsandeutungen; die letzten künstlerischen Wirkungen sind oft nur mehr zu erfühlen und verfließen, wenn man sie in abgegrenzten Formen herausheben will, ins Unbestimmte. Jede Kunsttechnik verliert sich an ihren letzten feinsten Verfälschungen aus dem begrifflich Darstellbaren in ein Gebiet, auf dem mehr latentes stilistisches und künstlerisches Feingefühl die Durcharbeitung bestimmt, als bewusster und berechnender Intellekt.







## **Vierter Abschnitt.**

---

### **Die polyphone Satzanlage.**

---

#### **Erstes Kapitel.**

#### **Die Bewegungsverhältnisse innerhalb der Mehrstimmigkeit.**

**A**lles kontrapunktische Arbeiten erledigt sich nicht in rein technischen Fragen hinsichtlich der Kombinationsmöglichkeit gleichzeitiger Stimmen, sondern beruht zunächst auf der Beherrschung von Grundgesetzen der inneren Satzstruktur, gewissen formal-technischen Eigentümlichkeiten polyphoner Stimmenanlage. Der Weg des Unterrichts muss auch hier vom Allgemeinen zum Besondern führen, erst von einer Betrachtung aus weiter umspannender Perspektive aus sich den letzten technischen Einzelheiten der Linienverbindung nähern. Ohne deren Einordnung unter innere formale Gesetze der Polyphonie entsteht ein Stückwerk, ein Arbeiten ins Ziel- und Uferlose.

Andrerseits ist bei der Aufgabe des vorliegenden Buches auch hinsichtlich dieser inneren formalen Eigentümlichkeiten Beschränkung nach einer bestimmten Seite geboten: es sind diejenigen hauptsächlichen Gesichtspunkte herauszufassen, die einem Weiterschreiten zum engern Kreis der Technik zugewendet sind, nicht aber einer Erschöpfung des ungeheuer weiten Gebiets des Gesamtstiles der Polyphonie. Allerdings bewegen wir uns auch hier auf dem unbegrenzten Uebergangsgebiet von stilistischen und technischen Eigentümlichkeiten, die nie ganz von einander zu lösen sind, wie überhaupt die letzteren aus dem Zusammenhang mit dem Gesamtstil der Kunst allein verständlich werden und Sinn gewinnen können.

Diese Gesichtspunkte, nach denen hier die inneren formalen Eigentümlichkeiten des Kontrapunkts umschrieben werden sollen, sind daher nicht auf ein Aufgehen in Einzelheiten, sondern auf Anleitung

zu einer Einfühlung in Bachs instrumentale Kontrapunktik gerichtet. Ein richtiges Gefühl für alle diese inneren Gesetzmässigkeiten ist nur aus dem Kunstwerk durch intensives und reiches Beobachten zu erschauen; dies sollen die zusammenfassenden Hinweise vornehmlich anregen. Darum bezwecken sie keine Analyse, sondern synthetische Darstellung des polyphonen Kunstwerks, auch keine Heraushebung von Einzelwerken, sondern Verständnis für das innere Geschehen im Kontrapunkt.

Auch das Beobachten bedarf einer gewissen Technik. Die Kunst, in musikalische Werke einzublicken, liegt darin, dass man immer das Werden in den Werken sehe, den Meister nicht so sehr in den Formen als im Schaffen verstehe. Das Schauen muss produktiv, nicht passiv mitfolgend sein, das Geschehen von den Wurzeln an verfolgt werden. Der Grundsatz für die Wiedergabe eines Werks, in jeder Aufführung müsse das Kunstwerk neu geboren werden, gilt von einer Beobachtung, aus welcher Befruchtung und Anregung entstehen sollen, von der Einfühlung im Studium, in erhöhtem Masse. Das grösste technische Können erlangt immer, wer am schärfsten zu beobachten gelernt hat. Freilich ist wie das Schaffen auch die Kunst des Beobachtens zum bedeutungsvolleren Teile immer Sache des künstlerischen Impulses und empfindenden Eindringens, nicht nur des Intellekts; darum beruht bei Aufweisung und Beobachtung künstlerischer Gesetzmässigkeiten das wesentlichste Ziel in der Erweckung und Anregung jener Kunst instinktiven Erfühlens.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Hierin liegt nicht nur für den Schüler, sondern auch für den Lehrer die schwierigste und interessanteste Aufgabe. Die besten Vorbilder für den zweistimmigen kontrapunktischen Instrumentalsatz bieten die Inventionen von Bach, auch die zweistimmigen unter den Präludien beider Bände des Wohltemperierten Klaviers oder zweistimmige Sätze aus seinen verschiedenen Suitenwerken für Klavier u. a. Das Ziel dieses Durchstudierens liegt darin, dass im Unterricht noch vor den ersten eigenen Arbeiten im zweistimmigen Satz erst bis zu gewissem Masse ein Grundgefühl für die inneren Eigentümlichkeiten der Linienpolyphonie in Fleisch und Blut übergehe. In der Anlage des Lehrgangs verbindet sich dieser, erst längere Zeit in blosser Beobachtung beruhende Teil des Studiums am besten mit der Ausreifung einer Technik einstimmiger Linienkomposition; denn auch dieses Anfangsgebiet der Kontrapunktlehre, die Einstimmigkeit, muss ersten Nährboden durch Beobachtung am Kunstwerk erhalten, die damit gegenüber dem Stand der produktiven Schülerarbeiten immer einen Vorsprung gewinnt; ist nun der Unterricht bis über die Aufweisung der letzten technischen Eigentümlichkeiten in der einstimmigen Linie, insbesondere ihre latenten Polyphonieandeutungen gelangt, so



*Die komplementär-rhythmische Anlage.*

Das oberste Gesetz polyphoner Struktur besteht darin, dass der Stimmenkomplex stets als eine Einheit erscheint; nie verdrängt die Häufung der Stimmen den Eindruck einer Gesamtheit, zu der die Linien ineinandergeflochten sind und andererseits würde das Weglassen einer einzigen Stimme nicht eine blosse Verdünnung des Linienkomplexes darstellen, sondern seine organische Zerstörung. Auch die formale Grundforderung des Kontrapunkts lässt sich dahin zusammenfassen, dass die Mehrstimmigkeit keine Summe, sondern ein Ganzes darstellt. Die scheinbare grosse Einfachheit, ein immer entgegnetretendes Merkmal der innerlich so komplizierten polyphonen Kunstwerke rührt daher, dass der mehrstimmige Komplex als Einheit und Gesamtheit immer der Stimmenverwebung im einzelnen vorangestellt ist.

Innerhalb dieser Rücksicht auf die Ergänzung zu einer Gesamtanlage besteht die Forderung, dass die gleichzeitigen melodischen Entwicklungen einander nicht entgegenwirken, indem sie sich verdrängen und im Hervortreten ihrer Eigenart gegenseitig behindern, sondern dass sie im Gegenteil einander abheben und in ihren charakteristischen Zügen verstärken sollen. Diesem Ziel dient zunächst eine Anordnung in der Struktur, welche das Hervortreten der einzelnen Stimmen auf verschiedene Taktstrecken wechselnd verteilt. So entsteht in jeder Mehrstimmigkeit vor allem eine Erscheinung, die als komplementäre Rhythmik zusammenzufassen wäre. Sie besteht zunächst allgemein darin, dass ein Zusammenfallen von Ruhepunkten oder Pausen gemieden wird; wo eine der Stimmen in eine Entspannung gelangt, setzt umso bewegteres Geschehen in

sind Voraussetzungen für den Uebergang zum zweistimmigen Kontrapunkt erst Ausarbeitungen vollständig geschlossener einstimmiger Sätze nach dem Muster von Bachs Suiten und Sonaten für Violine oder für Cello allein, die entweder gleichfalls für diese Instrumente, oder auch für andere bestimmt sein können. Diese letzte Ausreifung praktischen Arbeitens in der einstimmigen Linientechnik geht am zweckmässigsten neben den ersten beobachtenden Einführungen in den mehrstimmigen Stil her. Die Dauer, die solchen Studien an Bachs Polyphonie vor dem Uebergang zur Technik der Linienverknüpfung selbst und zu eigenem zweistimmigen Arbeiten entspricht, hängt sehr wesentlich davon ab, wie weit hier ein praktischer Instrumentalunterricht schon vorgearbeitet hat; ein tiefer greifendes, neben der Spieltechnik auch in kompositorische und stilistische Eigentümlichkeiten hinabdringendes Studium im Klavier- und Orgelspiel ist immerhin selten genug, so dass im allgemeinen diese Zeit innerhalb des theoretischen Unterrichts nicht zu kurz bemessen werden dürfte.

der andern ein, um keine Stockung in der Gesamtheit der Stimmenanlage eintreten zu lassen; so in folgendem Beispiel, wo die beiden Stimmen einander konstant zu einer Gesamtbewegung in Sechzehnteln ergänzen, erst von Viertel zu Viertel wechselnd, dann (von der zweiten Hälfte des zweiten Taktes an) innerhalb eines jeden Taktviertels sich zu vier Sechzehnteln ergänzend:

No. 224. Toccata und Fuge in Fis-Moll für Klavier (aus der Fuge):

The musical score for No. 224 is presented in two systems. The first system consists of two staves. The treble staff begins with a trill (tr) on the first note, followed by a series of sixteenth notes. The bass staff starts with a quarter rest, followed by a series of sixteenth notes. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both staves, including sixteenth and thirty-second notes.

Aehnlich zeigen das Gesetz komplementärer Rhythmik die folgenden Takte:

No. 225. Französische Suite in H-Moll, Allemande:

The musical score for No. 225 is presented in two systems. The first system consists of two staves. The treble staff begins with a series of sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The bass staff starts with a series of sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both staves, including sixteenth and eighth notes.

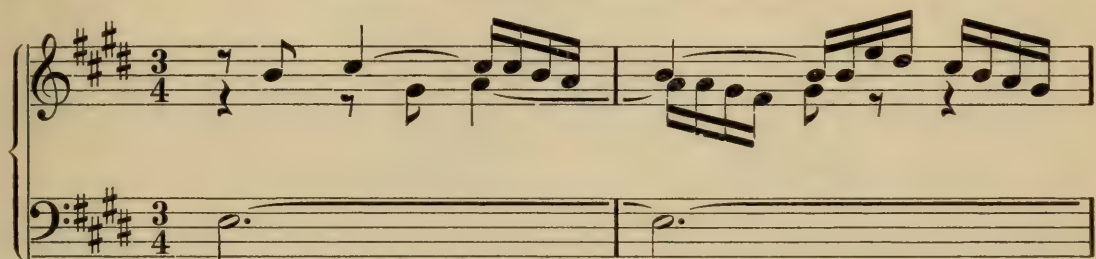


Auf diese Weise decken einander die Stimmen nicht, sondern ergänzen sich zu einem Gesamtrhythmus der Zweistimmigkeit.

Ebenso bei Mehrstimmigkeit:

No. 226.

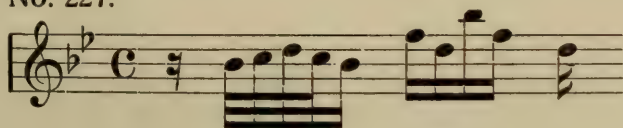
Präludium in E-Dur (Wohlt. Kl. II.):



Die Bewegungen ergänzen sich hier, durch drei Stimmen wechselnd, ständig zur Höchstbewegung, die im Thema enthalten ist, den Sechzehnteln, so dass der Satz durchgängig von diesen Belebungs-massen durchsetzt ist.

Dieses Prinzip der komplementären Rhythmen hängt innerhalb ganzer Formen auf das engste mit den Steigerungserscheinungen der Satzbelebung zusammen. Am besten ist diese Technik an einem konkreten einzelnen Fall zu beobachten; die zweistimmige Invention in B-Dur z. B. setzt mit einem stark bewegten Thema ein:

No. 227.



einem Ansatz in Zweiunddreissigsteln, der sich aus seinem Bewegungsanschwing ins Grosse verbreitet, indem er in den langsameren

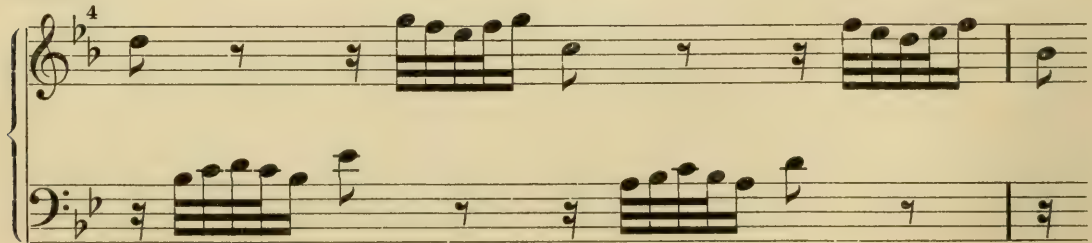
Sechzehnteln bis zum Höhepunkt b hinaufträgt, von dem aus die Bewegung wieder zurücksinkt; der erste Takt der Invention führt diese vom Höhepunkt hinabsinkende Bewegung zunächst mit einer Umkehrung des Motivs weiter:

## No. 228.



Schon hier tritt das formale Gesetz in Erscheinung, dass überall, wo eine Stimme das hauptsächliche Geschehen enthält und die Aufmerksamkeit auf sich ablenkt, die andere zurücktritt; in solcher Bewegungsverteilung, die ein jeweiliges Vortreten der markantesten Linienteile ermöglicht, findet das Prinzip der komplementär-rhythmischen Anlage seinen weiteren Ausdruck. So hebt sich im ersten Takt die Unterstimme in der ruhigen Achtelbewegung eines in Dreiklangskonturen aufsteigenden Motivs ab. Das Gleiche liegt in den weiteren zwei Takten der Invention vor. Vom vierten Takt an verteilt sich die Bewegung in anderer Weise:

## No. 229.

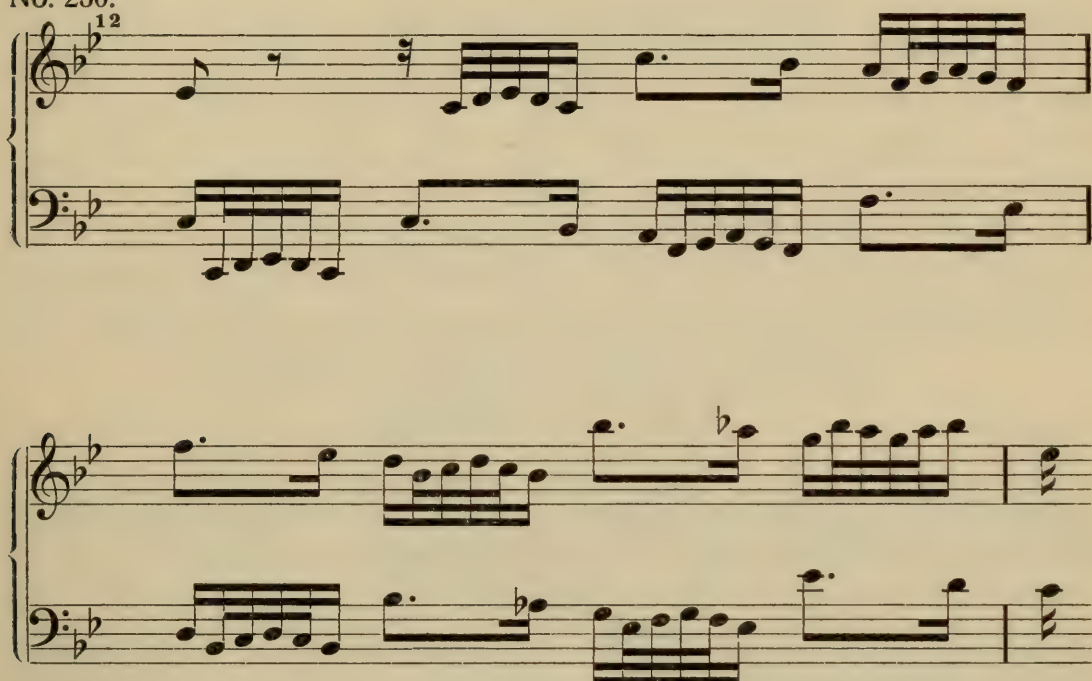


Das Geschehen im Satz steigert sich hier zu schnellerer Folge des Zweiunddreissigstel-Motivs, das schon durch jedes Taktviertel hindurchwirbelt, während es bis dahin nur in jeder Takthälfte auftrat; hiebei erscheint es in Verteilung an beide Stimmen. Auch dieses ganz locker gesponnene Netz, das beinahe einer Einstimmigkeit



gleichkommt, zeigt in der ständigen gegenseitigen Ausfüllung und Ergänzung ruhender durch bewegte Teile das formale Gesetz komplementärer Rhythmik, allerdings in extremer Ausprägung: denn die Stimmen weichen einander einfach durch vollständiges Pausieren aus. Die Ergänzung im Gefüge des Taktes ergibt trotz des ganz dünnen und durchsichtigen Liniengeflechts einen ständig in Bewegung und Spannung verlaufenden Satz. Dieses Netz verdichtet sich allmählich in der weiteren Durchführung, z. B. Takt 12:

No. 230.



Aber andauernd ist auch hier das wechselnde Zurücktreten der Stimmen gewahrt, um das bewegte Zweiunddreissigstel-Motiv plastisch vortreten zu lassen. Zugleich ist zu beachten, wie in der Gesamtheit des zweistimmigen Satzes nie eine Stockung der einmal erreichten Lebendigkeit eintritt, indem ständig an einer Stelle die Zweiunddreissigstel-Bewegung vorwärtstreibt und die Stimmen sich immer in fortlaufendem Fluss ergänzen. Erst wo in dieser Invention die wachsende Belebung der gleichzeitigen Stimmen ihren Höhepunkt erreicht, nehmen für eine kurze Strecke die beiden Linien zugleich das Zweiunddreissigstel-Motiv auf (Takt 14 und 15):

## No. 231.



Eine solche Kombination gleichzeitig über beide Stimmen ausgreifender Bewegung in den schnellsten Belegungswerten des Satzes ist nur an solchen Höhepunkten einer zu fortschreitender Belegung und Verdichtung führenden Steigerung am Platze; erst nachdem die Prägnanz einer Zweistimmigkeit durch längere Satzstrecken vom Gehör aufgenommen ist, wird auch eine solche in den höchsten Belegungsmassen zusammengehende Stimmenverbindung als Zweistimmigkeit und rhythmische Kulmination erfasst. Würden von Anfang an beide Stimmen so geführt sein, dass die gleichbewegten Motive des Themas jeweilig zusammenfallen, etwa in folgender Art:

## No. 232.

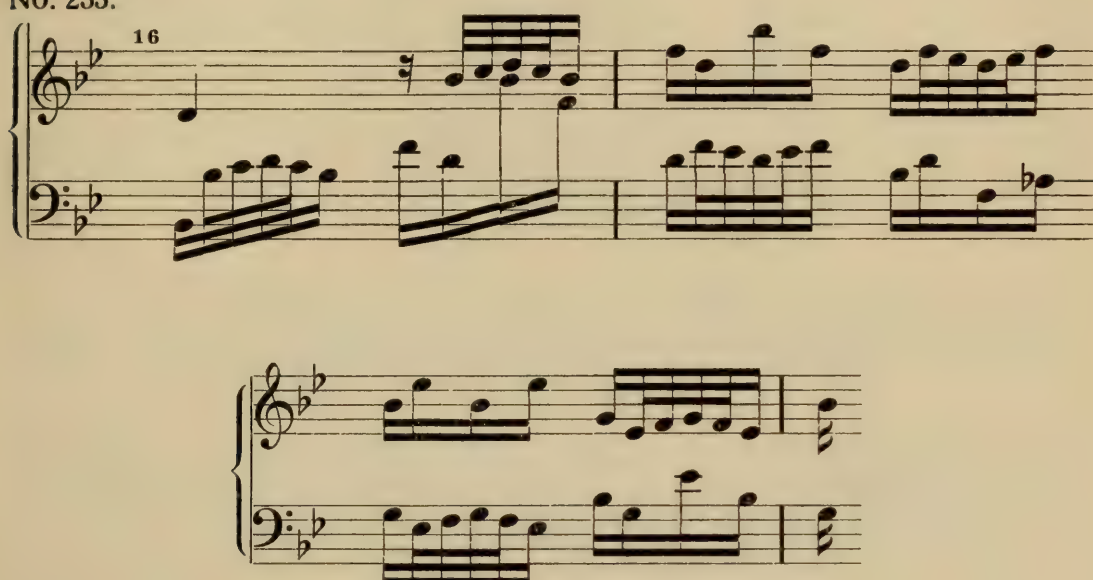


so würden sich die Stimmen untereinander nicht als selbständig durchgeführte Linien abheben, und damit entstünde nicht der Eindruck einer Kontrapunktierung zweier unabhängiger Linienentwicklungen, sondern einer durch Begleit- und Füllstimmen verstärkten herrschenden Hauptstimme. Ueberdies wäre hiebei durch Ausserachtlassung der komplementären Rhythmik die ganze Satzanlage nicht von gleichmässigem Fluss durchsetzt. Auch würde es jeder Oekonomie in der Steigerung widersprechen, wenn schon zu Anfang des Stückes die belebte Zweiunddreissigstelfigur in beiden Stimmen zugleich auftreten würde.



Nach diesem Höhepunkt lockert sich das Gewebe des Satzes wieder in dem Sinne, dass die höchsten Belebungsgrade, die Zwei- und dreissigstel, in beiden Stimmen auseinanderfallen, diesmal abwechselnd in jedem Taktviertel auftretend und mit der Sechzehntelbewegung des zweiten Thementails kontrapunktiert, wie in den Themen-Engführungen der folgenden Takte:

No. 233.



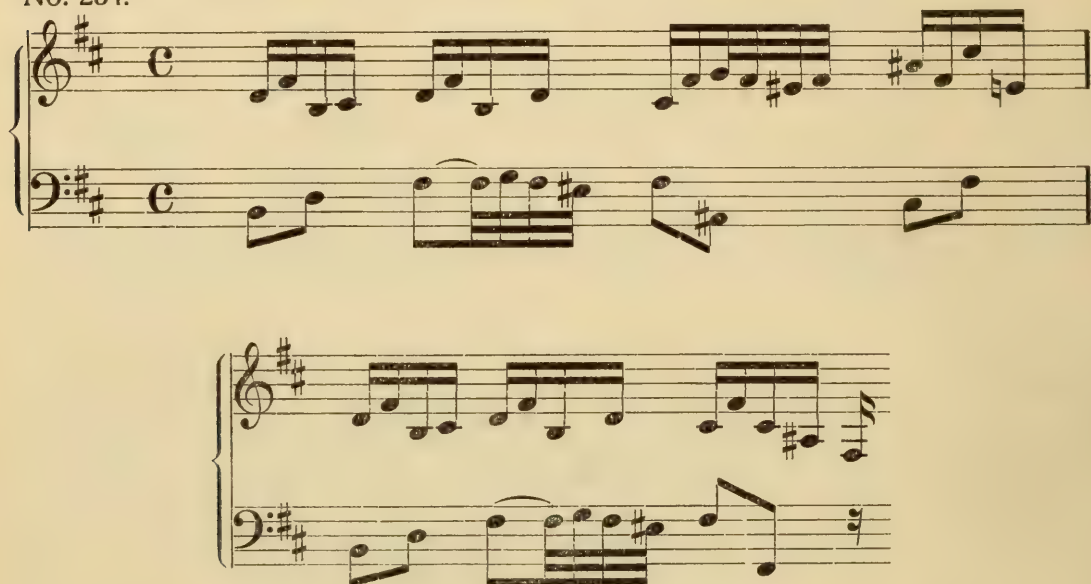
Worauf es innerhalb dieser ganzen Steigerung ankommt, das ist die Vermeidung einer Stauung im bewegten Geschehen innerhalb der Mehrstimmigkeit; konstant liegt in einer der beiden Stimmen eine vorwärtsdrängende Bewegung und auch nach dem Höhepunkt des 14. und 15. Taktes erfolgt die Lockerung in allmählichem, unmerklichem Rückgang, unter Meidung plötzlichen Abbrechens der Bewegung. Dem dient innerhalb der Mehrstimmigkeit der ständige Ausgleich von komplementären Rhythmen, der durchgehends in Atem und Spannung erhält.

### *Differenzierung der Linienbewegungen.*

Zu dem rhythmischen Ineinandergreifen der Satzstimmen tritt die Forderung, dass sich gleichzeitige Linienstrecken durch Gegensätzlichkeit von einander abheben. Auch hiebei liegen zunächst die Gegensätze vornehmlich in der Belebung der Stimmen, wie z. B. schon

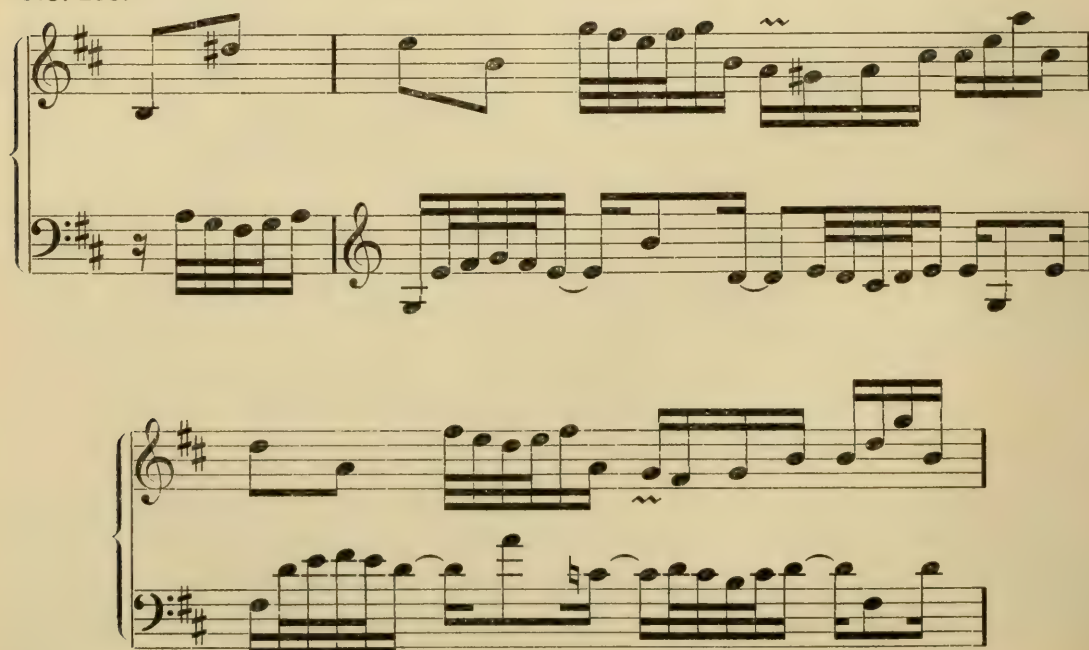
im ersten Takt der B-Dur-Invention (No. 228) dem stark bewegten Thema das Motiv der Unterstimme in gleichmässig ruhigen Achteln gegenübertrat. Ein solches wechselndes Heraustreten des belebtesten Motives gegenüber einem ruhigeren Zurücktreten der andern Stimme zeigt z. B. auch der Anfang des Präludiums in H-Moll (Wohlt. Kl. II.):

No. 234.



in noch dichterer Abwechslung bei späterer Durchführung (Takt 17):

No. 235.

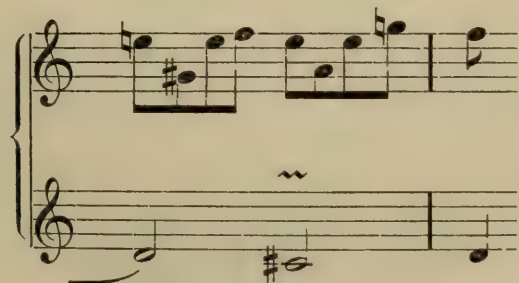




Durch solche Verteilung der Bewegung können die bewegtesten Figuren jeweilen aus dem Satz entsprechend herausragen.

Wo in einer Stimme eine Melodie zu besonderer Entfaltung und Verbreiterung hervortritt, ist oft ihre plastische Abhebung von der anderen Stimme anstatt durch rhythmische Verschränkung auch dadurch erzielt, dass diese in gleichförmiger lebhafter Bewegung ohne weitere rhythmische Differenzierung verläuft, z. B. in der folgenden, unvergleichlich schönen Stelle aus dem Duett für Klavier in A-Moll (Thema s. Nr. 178), wo sich die in verschiedenen Werten bewegte Unterstimme, überspielt von den gleichmässigen Achteln der thematischen Oberstimme, zu grossem melodischen Zug entwickelt:

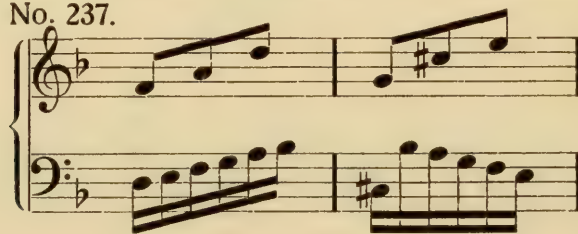
No. 236.



Gegensätze liegen ferner bei gleichzeitigen Strecken in der Linienplastik selbst. Solche Kontraste können z. B. darin beruhen, dass sekundweise verlaufende Bildungen mit Linien kombiniert sind, die sich über akkordliche Konturen ausweiten. Damit ist eine Gegensatzwirkung, die schon bei der Ausspinnung der einstimmigen Linie zu beobachten war, der Wechsel diatonischer und akkordlich umrissener Strecken, bei der Mehrstimmigkeit ins Gleichzeitige übertragen. Durch solche Kontraste verdeutlichen sich die gleichzeitigen Linien gegenseitig und heben einander in ihre Eigenart; z. B.:

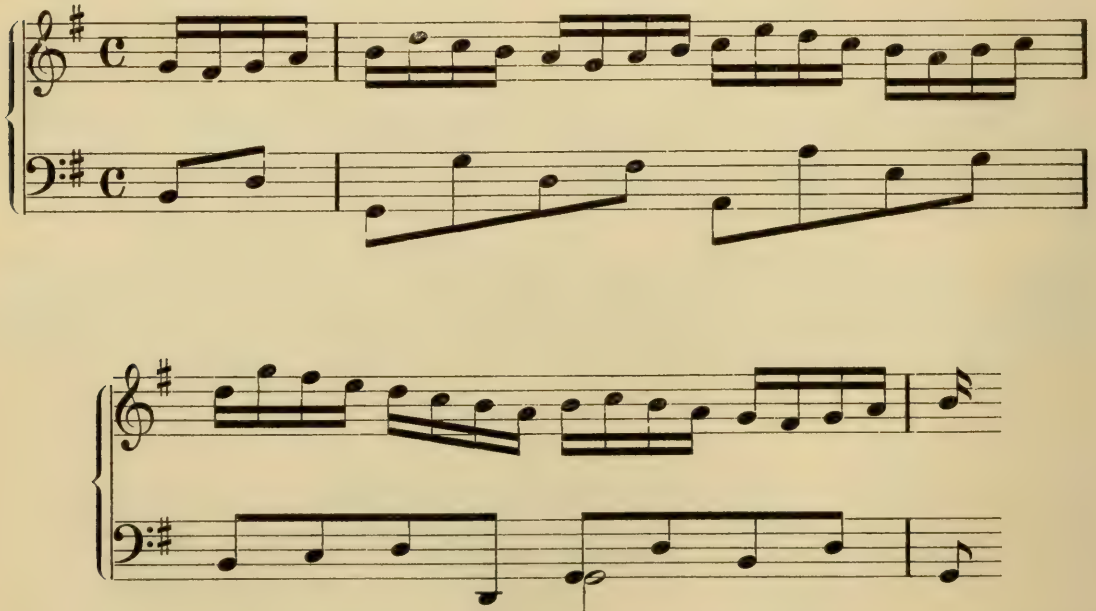
Invention in D-Moll (Thema in der Unterstimme):

No. 237.



Choralvorspiel für Orgel „Nun freuet euch, liebe Christen G'mein“:

No. 238.

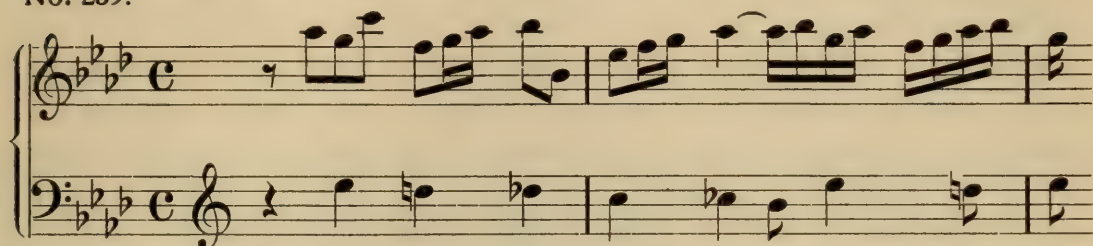


(Die tiefere Stimme hier fast bis zum Charakter eines Harmoniebasses akkordlich gerundet.)



Ebenso die Kombination diatonischer und chromatischer Linien;  
z. B.:

Fuge in As-Dur (Wohlt. Kl. II) (Thema in der Oberstimme):  
No. 239.



Ueberhaupt entsprechen weit ausgreifenden Linienbildungen ruhige und einfache Gegenstimmen.

### *Durchkreuzung der Höhepunkte und Steigerungen.*

Der eigentliche Gegensatz in der Linienplastik beruht aber in den Steigerungsverhältnissen. Wie die einzelnen Satzstimmen in Ergänzung zu komplementären Rhythmen ineinander greifen, sobald eine von ihnen in Ruhepunkte oder völliges Pausieren ausmündet, so liegt auch einer der Grundzüge kontrapunktischer Satzanlage in der Durchkreuzung der Linienhöhepunkte. Niemals fallen nämlich Höhepunkte oder Tiefpunkte melodischer Entwicklungen im zweistimmigen Satz zusammen, sodass die Auslösung einer begonnenen Steigerung in einer Stimme stets an einer Stelle erfolgt, wo die andere Stimme in einer Entwicklung, sei es zu einem Höhepunkt oder sei es gegen eine Entspannung zu begriffen ist. So zeigen die folgenden Beispiele, wie die (mit + bezeichneten) Spitzen der einzelnen Linienphasen in beiden Stimmen auf wechselnde Zeiten verteilt sind:

No. 240.

Invention in A-Dur:



Das Auseinanderfallen der Linienhöhepunkte ist besonders wesentlich, wo (wie auch in den nachfolgenden Beispielen) zwei Stimmen in gleichen Werten verlaufen, sodass keine rhythmische Differenzierung mehr den Eindruck der Zweistimmigkeit hebt; da beruht die Wahrung des polyphonen Charakters vor allem in der melodischen Differenzierung mittels Durchkreuzung der Steigerungen; bis zu ihren Spitzen parallel streichende und in diesen zusammenfallende Steigerungen wären keine echte lineare Mehrstimmigkeit mehr:

No. 241.

Fuge in E-Moll (Wohlt. Kl. I.):



No. 242.

Phantasie für Klavier in C-Moll:



No. 243.

Duett für Klavier in G-Dur:





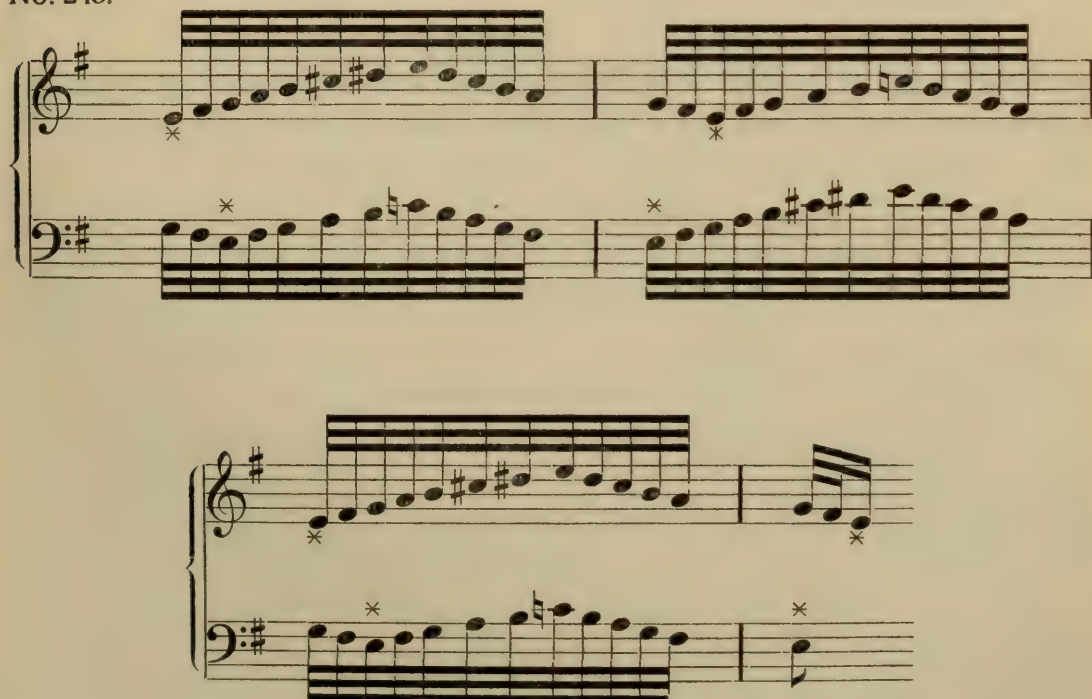
Besonders markant tritt dieses Streben, ein gleichzeitiges Erreichen der Höhepunkte zu vermeiden, z. B. in der Kombination der gleichförmig rasch bewegten Linien aus dem Duett für Klavier in E-Moll hervor:

No. 244.



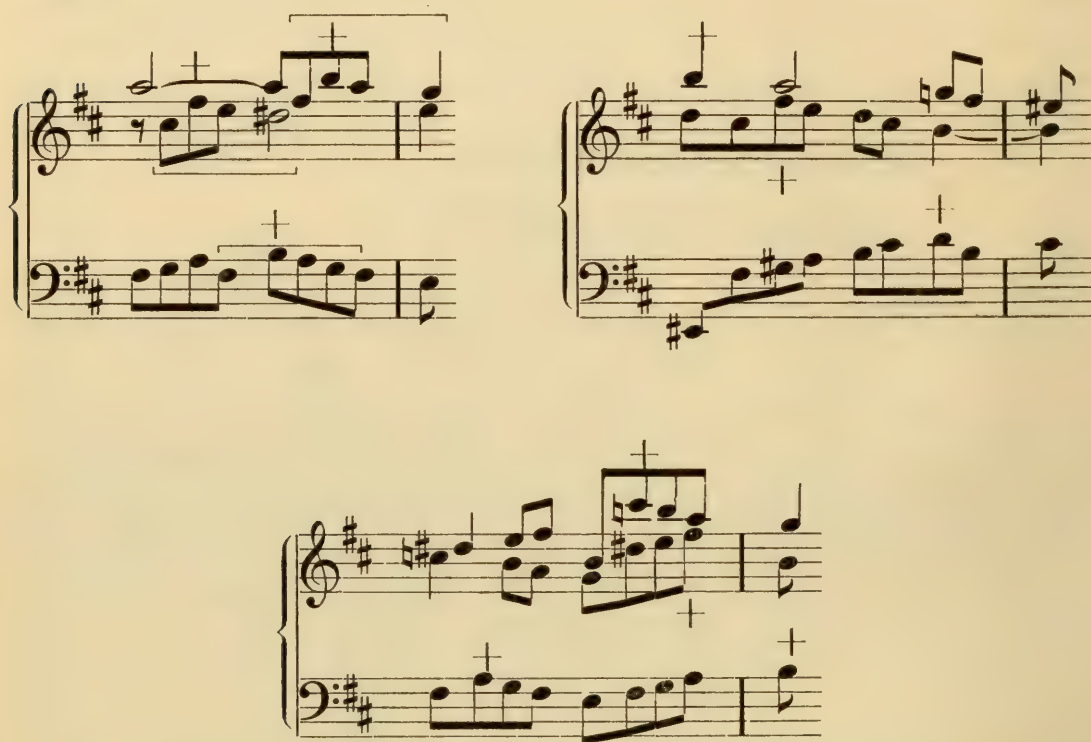
Wo aber in diesem Stück bei dem gleichen Motiv die Höhepunkte zusammenfallen, da sind es statt dessen die Tiefpunkte, mit denen die Kurven an einander vorbeistreichen, womit ein einfaches Parallelgehen der Linien vermieden wird, das einer eigentlichen Kontrapunktierung, der selbständigen Abhebung zweier Linienzüge, widersprechen würde (Tiefpunkte mit \* bezeichnet):

No. 245.



Das Berühren der Höhepunkte zu verschiedenen Zeiten bei Dreistimmigkeit zeigen z. B. folgende Takte aus dem Präludium in H-Moll (Wohlt. Kl. I.):

No. 246.



Ein Parallellaufen zweier Stimmen kommt wohl gelegentlich bei Bachs Polyphonie vor, bedeutet aber stets eine Entspannung des eigentlichen polyphonen Geschehens und keine voll ausgeprägte Mehrstimmigkeit mehr, sondern Vereinfachung zu einer Verstärkung eines Linienzuges durch Terzen oder Sexten, die sich damit in gewissem Sinne, von der volleren Klangwirkung abgesehen, einem einfachen Unisono nähert; (es kommt sogar gelegentlich ein Verlauf zweier, im übrigen kontrapunktisch geführter Stimmen in Oktaven auf kurze Strecken bei Bach vor [vgl. die zweistimmige E-Moll-Fuge im I. Teil des Wohlt. Klaviers], was natürlich lediglich die Bedeutung eines dynamisch verstärkten einstimmig-melodischen Verlaufs hat).

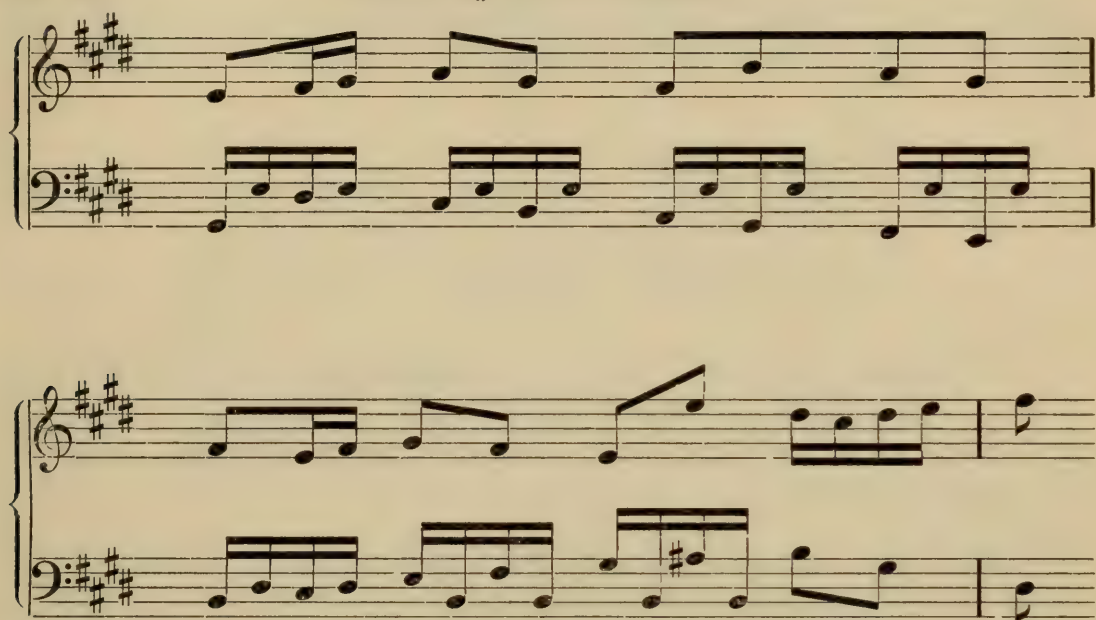
In ähnlichem Sinne bringt Bach in der Zweistimmigkeit mitunter einfache Terzen- oder Sextenparallelen zu einer in einer andern Stimme enthaltenen Scheinstimme und in gleichen Werten mit



dieser fortschreitend; in solchem Falle ist die zugesetzte Stimme auch bloss eine verstärkte Heraushebung der bereits in der andern latent enthaltenen, angedeuteten Linie. Aber meist tritt in stärkerer Ausprägung des polyphonen Charakters und reicherer Ausnützung der Oekonomie des Satzes auch solche Scheinstimme als unabhängige kontrapunktische Linien hervor, indem selbst eine in gleichen Werten mit ihr verlaufende Realstimme die Höhe- und Tiefpunkte ihrer Kurven durchkreuzt, z. B.:

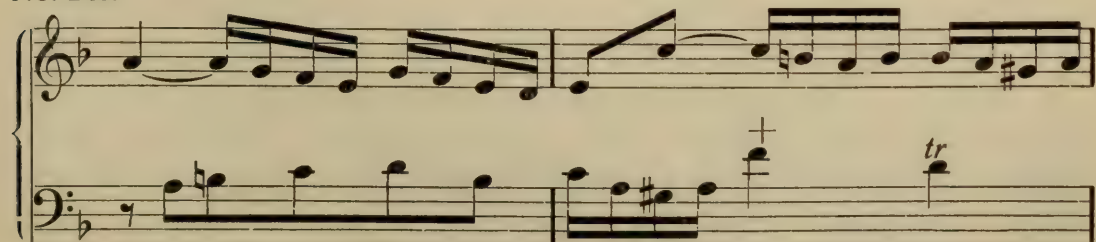
No. 247.

Aus den „Kleinen Präludien“:



Mit Vorliebe fallen die Höhepunkte von Steigerungen auf Stellen, wo die andere Stimme in einer Pause oder in einem gehaltenen Ton ruht; z. B.:

No. 248. Fuge in D-Moll (Wohlt. Kl. I.) (Thema in der Unterstimme):





No. 249. Fuge in Es-Dur (Wohlt. Kl. I.) (Thema in der Unterstimme):



Im folgenden Beispiel fällt die Fortschreitung von Ton zu Ton in der Oberstimme auf einen Halteton der Unterstimme, wodurch sich beide Stimmen gegenseitig in ihren Bewegungszügen abheben und verdeutlichen:

No. 250. Duett für Klavier in E-Moll:

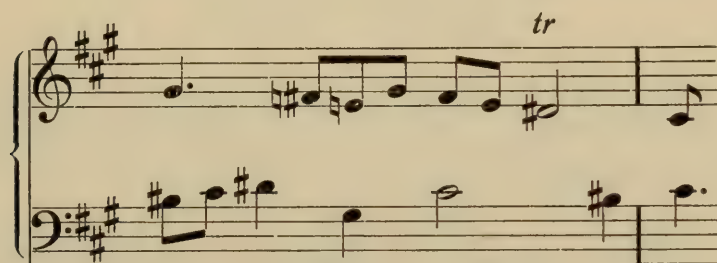
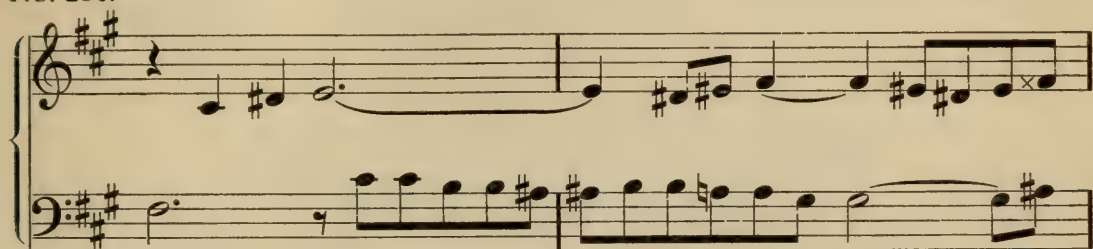


Wie aus den angeführten Beispielen hervorgeht, tritt besonders gegen synkopisch über einen Taktschwerpunkt gehaltene Höhepunkte erhöhte Belebtheit der anderen Stimme oder deren Höhepunkt selbst. Auch wenn zwei gegensätzliche Themen gegeneinander



gestellt werden, so tritt das eine von ihnen immer an solchen Stellen mit dem Einsatz und charakteristischen Höhepunkten plastisch hervor, wo die andere ruhende, gehaltene Töne enthält, z. B.:

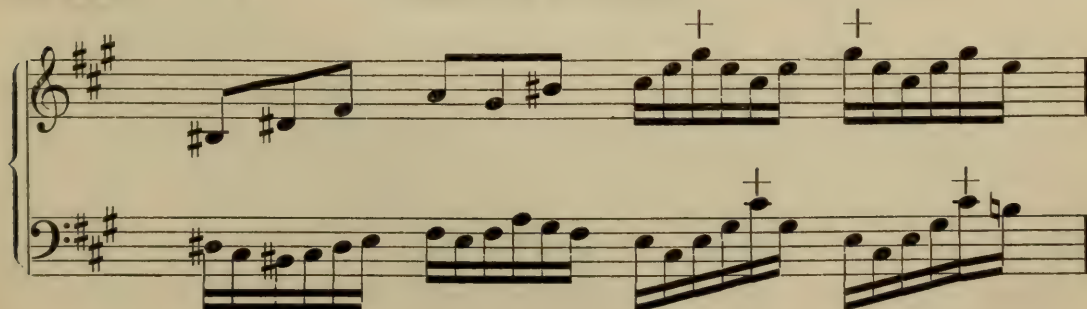
Fuge in Fis-Moll (Wohlt. Kl. I.) (Hauptthema der Fuge in der Oberstimme):  
No. 251.



In dieser Durchkreuzung der Höhepunkte liegt eines der wesentlichsten formalen Gesetze der polyphonen Satzanlage. Es kommt auch bei solchen Linienführungen besonders in Betracht, wo beide Stimmen in akkordlichen Umrissen durcheinanderwogen; bei Zeichnungen dieser Art sind die Gipfelpunkte der Bewegungen immer zu verschiedenen Taktzeiten erreicht, z. B.:

No. 252.

Invention in A-Dur:





Hierin zeigt sich zugleich ein durchgreifender Gegensatz zur akkordlichen Schreibweise; würden nämlich die Kurvenhöhepunkte und Kurventiefepunkte jeweilen zusammenfallen, etwa in folgender Weise:

No. 253.



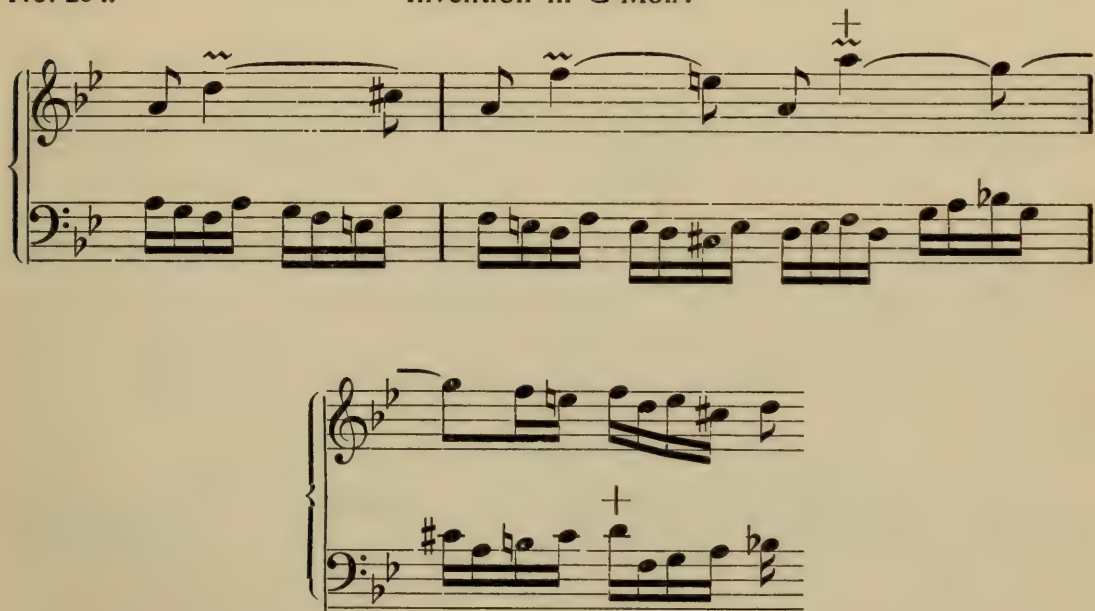
so läge eine rein harmonische Schreibweise vor, die Stimmen würden nichts darstellen, als eine rhythmisch bewegte Zerlegung von Akkordfolgen, und der kontrapunktische Charakter wäre zerstört; die in Linien entworfene Satzanlage setzt sich jedoch gerade bei solchem Entgegentreiben zu harmonischem Satzcharakter dadurch noch mit voller Deutlichkeit durch, dass die Stimmen ihre gegenseitige Unabhängigkeit in dem Andrängen zu den Spitzen ihrer wogenden Bewegung wahren. Bachs Zweistimmigkeit zeigt das zackig durchrissene Bild einander durchschneidender Wellen mit ihrem Aufbäumen und Abebben und wechselnden Uebergreifen.



So kann die Durchkreuzung der Steigerungen die mannigfaltigsten Formen annehmen; es ist keineswegs geboten, dass ein Ansteigen in einer Stimme durchaus mit einem Herabsinken der anderen Stimme zusammenfällt<sup>1)</sup>; interessanter ist die Technik der zu einem Teil parallel streichenden Steigerungen, bei denen bloss die Gipfelpunkte auseinandergerückt sind. Die folgende Stelle aus der Invention in G-Moll beginnt z. B. mit einer in drei Ansätzen durchgeführten Steigerung bis zum höchsten Ton a (+); ihr ist eine Unterstimme gegenübergestellt, die erst bis zum Ton d hinabgeführt ist, von diesem Tiefepunkt aber (3. Viertel im 2. Takt) eine Steigerung aufnimmt, die weit über den Höhepunkt der Oberstimme hinausreichend zum Teil bereits mit deren Rückgang zusammenfällt und daher mit ihrem letzten Anschwellen zum Höhepunkt im 2. Viertel des 3. Taktes sich umso deutlicher herausheben kann:

No. 254.

Invention in G-Moll:

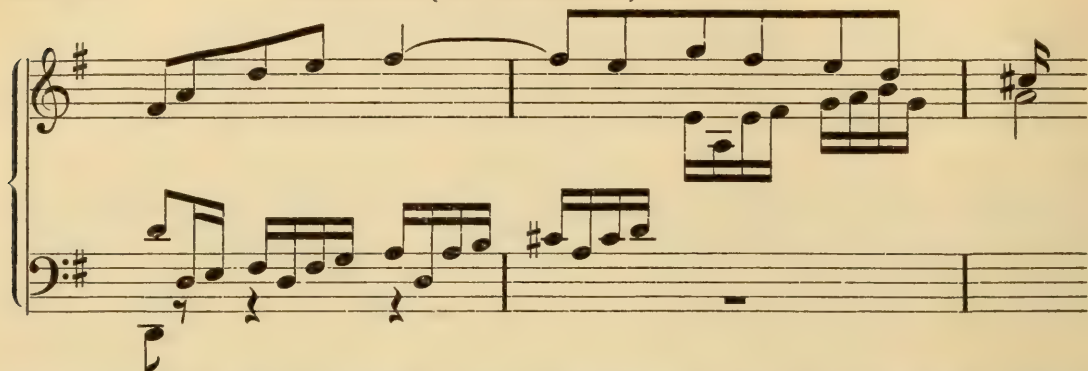


Solches Durchkreuzen von Steigerungen zeigen noch Beispiele wie die folgenden:

<sup>1)</sup> Vollends ein genaues Spiegelbild, eine Intervall für Intervall durchgeführte Gegenbewegung, entspricht nicht der Forderung gleichzeitiger unabhängiger Linienentwicklungen; denn sie ergibt keinen eigentlichen Gegensatz, sondern eine Umkehrungsfigur, also Abhängigkeit einer Stimme von der andern. Solches Spiel mit genauer Gegenbewegung stellt demnach eher einen Spezialfall von imitatorischer Schreibweise dar.

No. 255.

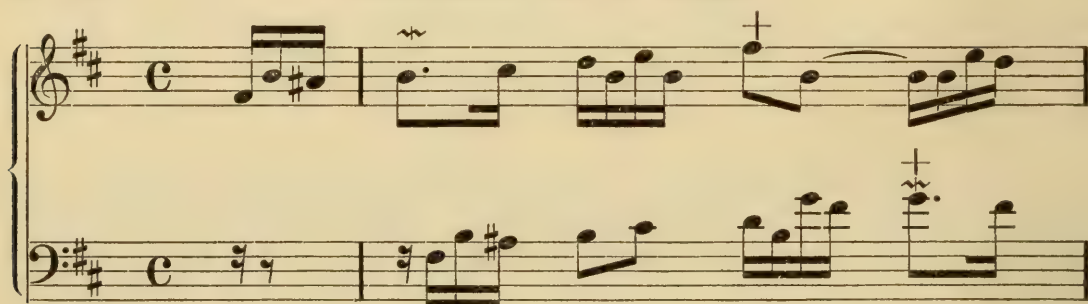
Sinfonie (3st. Invention) in E-Moll:



(Die Steigerungen streichen erst parallel, die der Unterstimme überdauert aber den Anstieg der Oberstimme.)

No. 256.

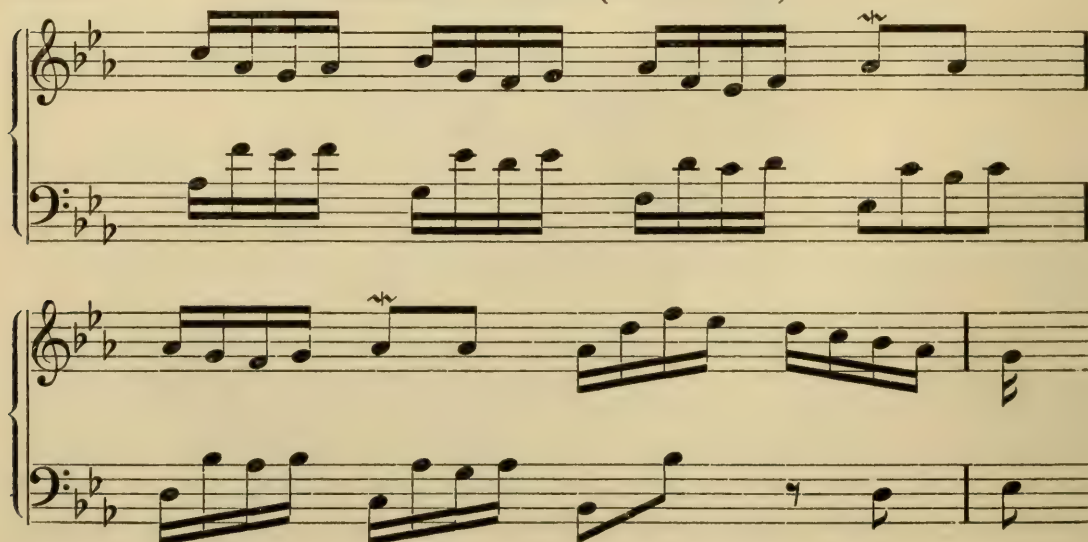
Französische Suite in H-Moll:



Die analoge Erscheinung bei fallender Richtung zeigt das folgende Beispiel; beide Stimmen streichen erst gleichzeitig in fallender Bewegung, diese setzt sich aber in der Unterstimme noch über den tiefsten Kurvenpunkt der Oberstimme hinaus fort:

No. 257.

Präludium in C-Moll (Wohlt. Kl. II.):





Eine solche formale Anlage dient dem obersten Prinzip aller linear-kontrapunktischen Satztechnik, die innere Dynamik unter kunstvoller Verteilung von Spannung und Entspannung im Stimmenkomplexe nirgends erlahmen zu lassen; wo eine Stimme in der Bewegung anhält, muss in der andern umso erhöhte Energie einsetzen.<sup>1)</sup> So scheidet der gleiche Grundzug, an dem schon bei der einstimmigen Linie festzuhalten war, auch die Mehrstimmigkeit des älteren Stils von der klassisch-homophonen Schreibart: dem hier herrschenden gleichmässigen Einsinken in die periodischen Ruhepunkte tritt in der Polyphonie der Zug einer nirgends unterbundenen Energie gegenüber. Durchgehends ist an irgend einer Stelle der Mehrstimmigkeit eine Steigerung enthalten, der lineare Satz ist ständig von Spannkraft und andrängender Bewegung durchwirkt. In Bachs Kontrapunkt liegt etwas Ruheloses.

<sup>1)</sup> Aus diesem Grunde ist auch die gebräuchliche Unterrichtsweise, die Kontrapunktschulung in ihren Grundlagen auf ein Arbeiten über einem *Cantus firmus*, einer (gewöhnlich in gedehnten, gleichförmigen Werten gehaltenen) gegebenen Stimme zu stellen, verfehlt. Man muss davon ausgehen, dass die Gesamtbewegung die polyphone Satzanlage ausmacht, nicht die blosse technische Möglichkeit, zu einer Stimme eine oder mehrere weitere zu setzen. Grundlage der Linienpolyphonie ist ferner vor allem das Prinzip der Stimmen-Gleichberechtigung, nicht das Vorherrschen einer Stimme und ein solches Voranstellen einer Hauptstimme ist umso eher für Schüler irreführend, als sie leicht einem homophonen Empfinden, dem Vorbrechen einer in den übrigen Stimmen untergeordneten Schreibart, Raum gibt. Die Kontrapunktik muss bei den grundlegenden, ersten Schülerarbeiten in dem Entwurf einer freien mehrstimmigen Anlage beruhen, unter Zugrundelegung der kleinen polyphonen Formen, am besten von Präludien, Inventionen und dgl. Und so hat auch innerhalb der technischen Schulung das Arbeiten nach einem *Cantus firmus*, die Fertigkeit der Zusetzung einer Stimme zu einer bereits gegebenen, lediglich die Bedeutung eines technischen Spezialfalles, dem unbestreitbar seine Werte als gelegentliche Teilübung (vornehmlich für die Technik von Expositionen mit ihrem successiven Stimmeneinsatz) zukommen, ohne dass aber diese Arbeitsweise als das Um und Auf der Kontrapunktik, als ihr formaler Inbegriff, angesehen werden darf. Gerade das Gestalten der Linien unter Rücksicht auf gegenseitige Verdeutlichung, auf Spannungs- und Steigerungsverteilung u. s. w. wird damit ausser acht gelassen. Ein besonders grober Fehler ist es, den dreistimmigen Satz einfach durch Zusetzung einer dritten Stimme zu einem fertigen zweistimmigen entwickeln zu lassen, unter voller Verkennung der mehrstimmigen Anlage als einer Einheit. Weiter könnte die Mechanisierung der Kunstlehre nicht getrieben werden, als mit der ausdrücklichen Anweisung vieler Lehrbücher, die zweistimmig gearbeiteten Beispiele aufzubewahren, um ihnen hernach bei Dreistimmigkeit nur mehr eine dritte Stimme hinzusetzen zu müssen.

Diese im Charakter der linearen Polyphonie liegende Erscheinung stetiger Spannkraftsdurchsetzung beruht aber schon in der Eigenart ihrer melodischen Linien an sich, deren tiefstes Wesen die konstante Energie ihrer kinetischen Spannungsentwicklungen darstellt. Dazu kommt aber aus der gleichen Grundeigentümlichkeit ständig bewegter Ruhelosigkeit heraus noch weiter als ein Kennzeichen von Bachs Kontrapunkt die starke Durchsetzung mit Dissonanzen in klanglicher Hinsicht. Bachs Sätze meiden auf weite Strecken, oft genug in ihrem ganzen Verlauf ein volles Einmünden aller Stimmen in einen konsonanten Akkordabschluss. Wo ein solcher auftritt, da ist fast immer ein Teilabschluss im Zusammenhang mit der Gesamtform beabsichtigt, die Abgrenzung einzelner Hauptteile, Durchführungen u. s. w. Sonst aber, innerhalb der breiten Satzentwicklungen, geht ein immerwährendes Spiel ineinander geketteter klanglicher Dissonanzspannungen vor sich; wo eine Dissonanz, sei es Akkorddissonanz, Sept, Non, oder sei es ein Vorhalt oder dgl. sich auflöst, da entsteht auch bereits in einer oder mehreren anderen Satzstimmen eine neue. Dies gilt besonders vom drei- und mehrstimmigen Satz; der zweistimmige ist, ohne darum von seiner (durch die Linienenergie bedingten) Spannkraft einzubüßen, etwas reicher an konsonanten Intervallformen. Als besonderes technisches Merkmal ist hiebei zu beachten, wie in Bachs Mehrstimmigkeit ein Ausklingen in voll-konsonante Zusammenklangsformen vornehmlich auf den betonten Stellen gemieden wird. Ein Kontrapunkt, der immerfort glatt in konsonante Ruhepunkte an Betonungsstellen führt, ist schlecht; ihm fehlt etwas vom Wesentlichsten, das Moment der stetig treibenden Unruhe, welchem sich auch die vertikal über die Stimmen übergreifenden Satzverhältnisse, in Allem dem linearen, auf Spannungsentwicklung beruhenden Grundzug untergeordnet, durch stetige Dissonanzbildung anpassen. Häufiger noch als die Akkorddissonanzen der Septen und Nonen sind in Bachs Stil die Vorhaltsdissonanzen. Weite Strecken in seinen Sätzen zeigen oft unausgesetzte Vorhaltskettung. Dieser Spannungsreichtum paart sich mit der Forderung höchster harmonisch-klanglicher Kraft und Durchsättigung, wie vor allem auch schon jede einzelne Linie des Kontrapunkts mit ihrer Scheinpolyphonie dem Streben nach reichster Fülle des musikalischen Satzes dient.

---



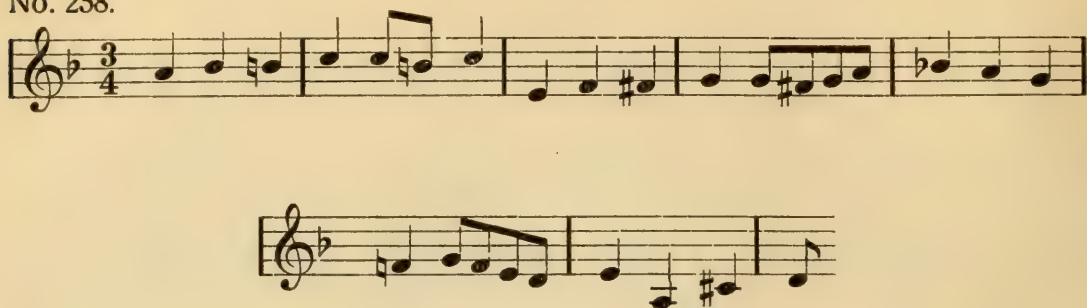
**Zweites Kapitel.**

**Ineinandergreifen linearer Spannungen und klanglicher  
Dissonanzbildungen.**

*Schärfung der Höhepunktswenden.*

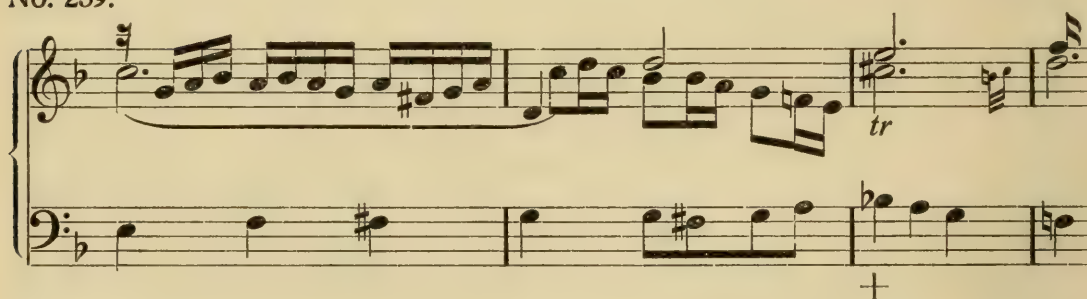
**Z**ugleich ist die ganze polyphone Satzanlage vornehmlich auf die Hebung der Plastik aller einzelnen Linien gerichtet; ihr dient neben den erwähnten Erscheinungen der komplementären Rhythmik und Durchkreuzung der Steigerungen zu den Höhepunkten der einzelnen Linienphasen noch ein bestimmtes Ineinandergreifen der primären linearen und der über sie eingreifenden vertikalen Satzverhältnisse, die zur Schärfung mancher in den Linien liegender, charakteristischer Züge in äusserst kunstvoller Weise bei Bach zusammenwirken. Die Zusammenklangserscheinungen, durch welche eine lineare Mehrstimmigkeit hindurchstreicht, sind oft so gefügt, dass sie nicht bloss über die Stimmen in der Wirkung volltönender Harmonien übergreifen, sondern auch den in den Linien liegenden Energien und Spannungen entsprechen und sie zu erhöhtem Ausdruck fördern. Gewisse Bewegungszüge einerseits, namentlich Umkehr bei Bewegungen, und andererseits Dissonanzen, die in den Zusammenklängen erscheinen, treten in Wechselwirkung zu einander. Erfolgt z. B. nach ansteigenden Entwicklungen einer Linie zu einem Höhepunkt eine Rückentwicklung in fallender Bewegung, so findet die in der Höhepunktswende liegende Spannungsauslösung oft eine plastische Verdeutlichung durch ein Aufprallen auf Zusammenklangsdissonanzen, die mit auf die Umkehr hinwirken, oder es entsteht bei längerer Dehnung des Höhepunktstones erst im Laufe seiner Dauer eine Zusammenklangsbildung aus den übrigen gleichzeitigen Stimmen, die in ihn den Spannungszustand einer abwärts strebenden Dissonanz einfließen lässt und so auch aus der Zusammenklangswirkung zur Umkehr treibt. Besonders die Plastik von Themen erfährt auf diese Weise eine starke Verdeutlichung in der Mehrstimmigkeit. So erscheint z. B. beim Thema der „chromatischen Fuge“:

## No. 258.



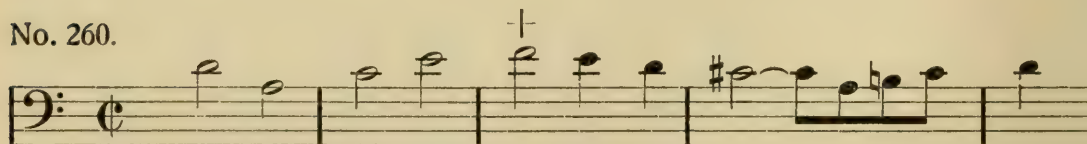
mit dem dritten Takt eine ansteigende, das Motiv des ersten und zweiten Taktes wiederholende Bewegung, die bis zum Tone b (5.Takt) drängt und aus diesem umkehrt; in der Verflechtung mit anderen Stimmen trifft diese Gipfelung zugleich auch auf einen dissonanten Zusammenstoß, von dem aus die Bewegung zurückschlägt, z. B.:

## No. 259.



Analog erfährt z. B. auch der Gipfelton des folgenden Themas aus der „Kunst der Fuge“ (Fuga III.):

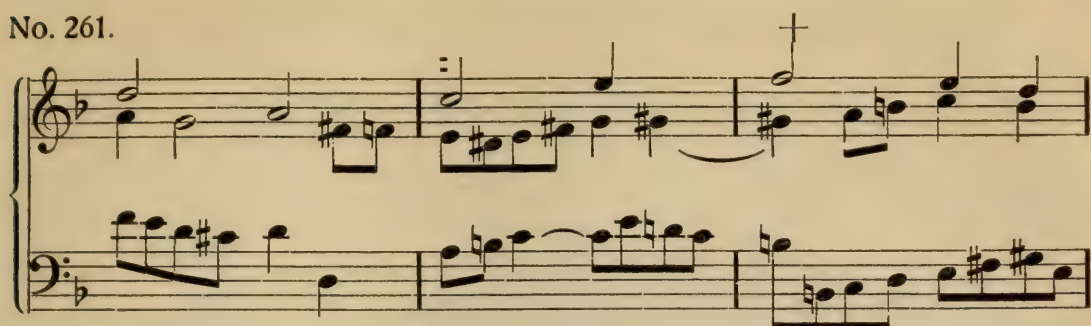
## No. 260.



in der Mehrstimmigkeit auch durch die zu ihm gesetzten Zusammenklänge eine nach Rückwendung und Abwärtsbewegung drängende Spannung, z. B.:

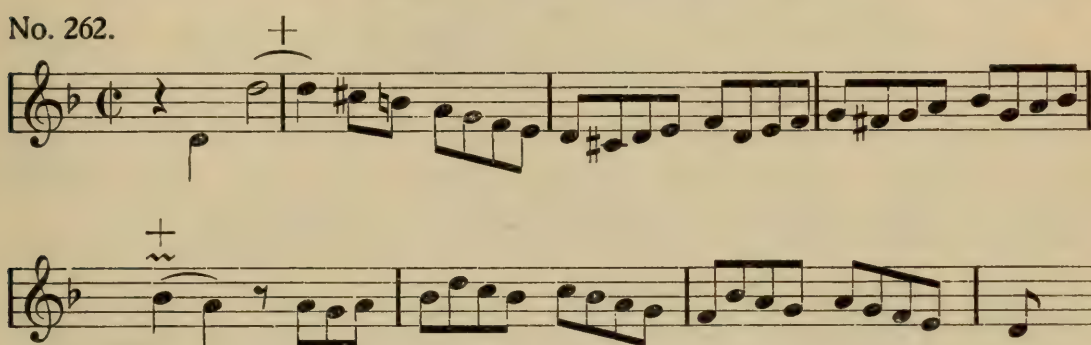


No. 261.



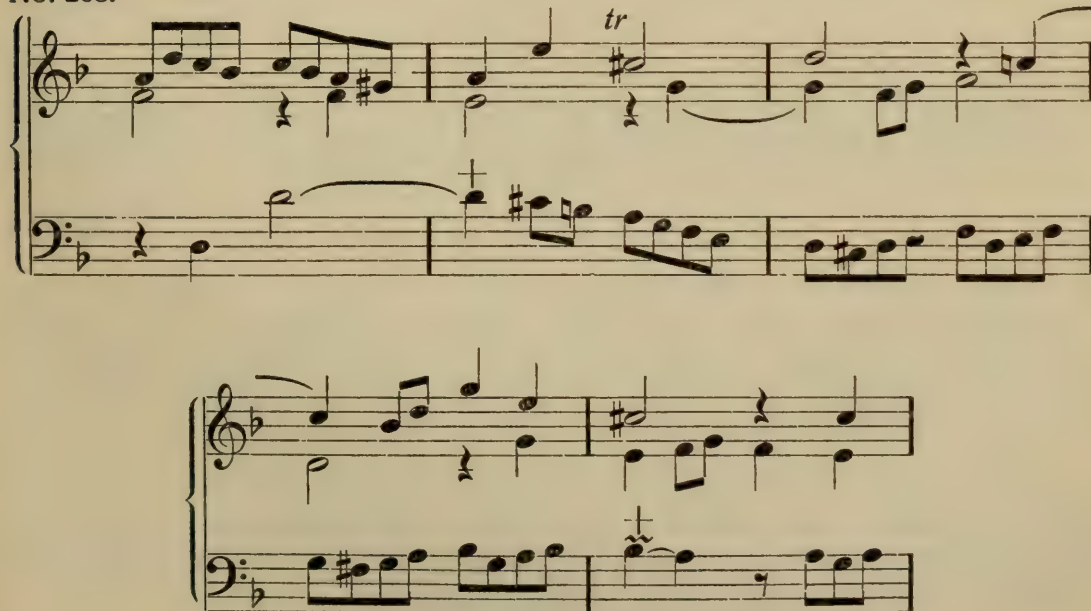
Bei dem Thema der IX. Fuge aus Bachs „Kunst der Fuge“:

No. 262.



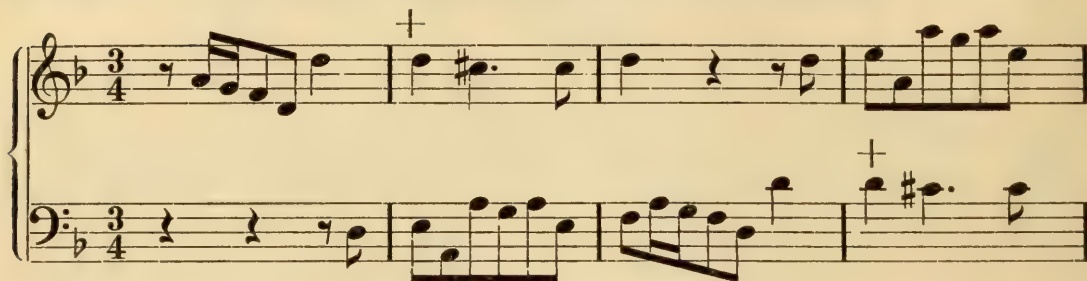
erscheinen die beiden Bewegungshöhepunkte vom ersten Teil zugleich auch durch Dissonanzbildungen zur Umkehr gewendet, z. B. beim Themeneinsatz im Bass:

No. 263.



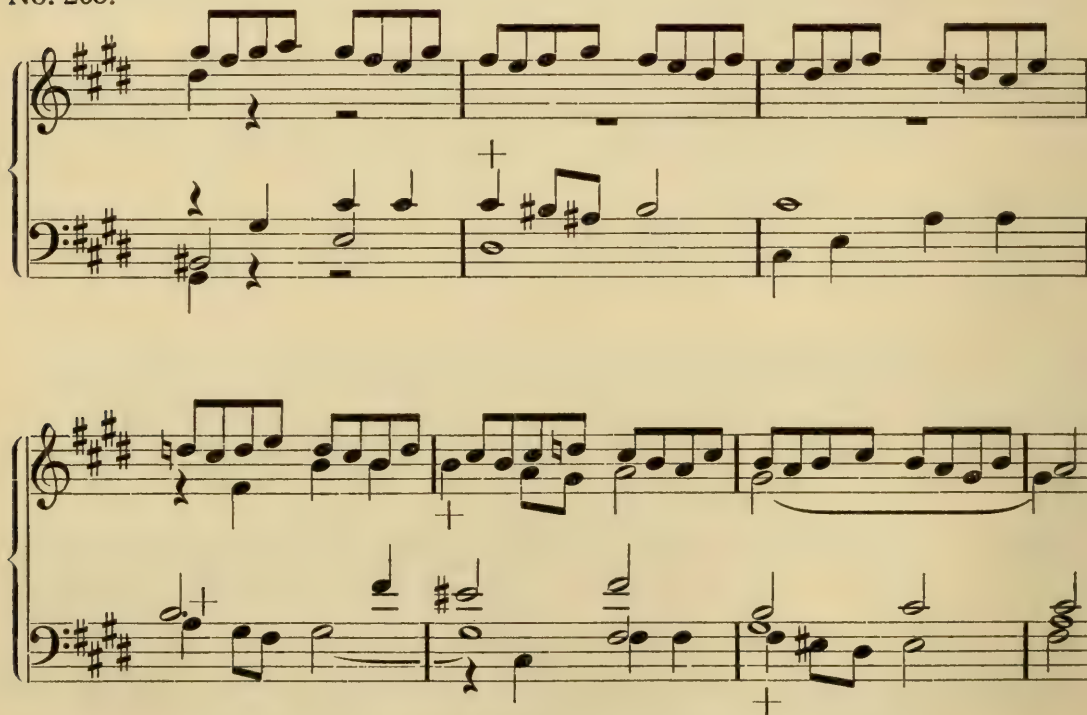
Auch bei folgendem Thema :

No. 264. Toccata und Fuge für Klavier in D-Moll (Fuge):



In gleicher Weise ist auch beim dritten Thema der Cis-Moll-Fuge aus dem I. Teil des Wohlt. Klaviers der Höhepunkt auch durch eine Zusammenklangsdissonanz zur Umkehr getrieben, die auf ihn hart auftrifft, schon vom ersten Einsatz an (Takt 49), ebenso auch bei den weiteren Durchführungen, z. B. (Takt 82—87):

No. 265.



Dissonante Zusammenklänge, Akkorddissonanzen oder Vorhaltsbildungen, die erst nach Eintritt eines Linienhöhepunkts während dessen längerer Dauer entstehen und damit die Bewegung wieder abwärts drängen, zeigen ferner Fälle wie diese:



## No. 266. Kantate „Der Friede sei mit dir“:

Bass

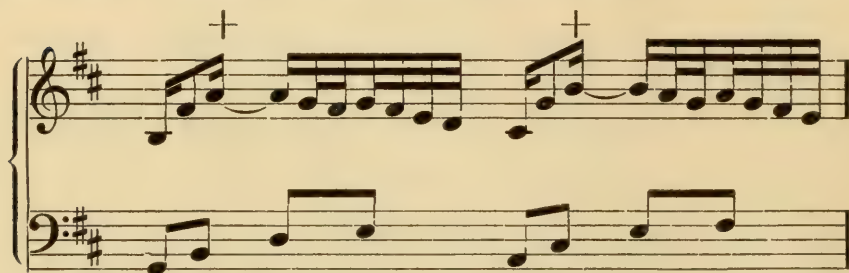
Der Frie - de sei mit dir

Auch bei Linienbildungen, die nicht ein Thema selbst darstellen, greifen Linienplastik und Dissonanzbildung auf diese Weise ineinander; so entsteht in einem Zwischenspiel aus der Fuge in H-Dur (Wohlt. Kl. II.) eine breit gesponnene Steigerung der höchsten Stimme von  $\bar{h} - \bar{h}$ , deren Höhepunkt zugleich durch Eintritt einer Dissonanzbildung (Cis<sup>7</sup>) eine abwärtsdrängende Spannung erhält:

## No. 267. Fuge in H-Dur (Wohlt. Kl. II.):

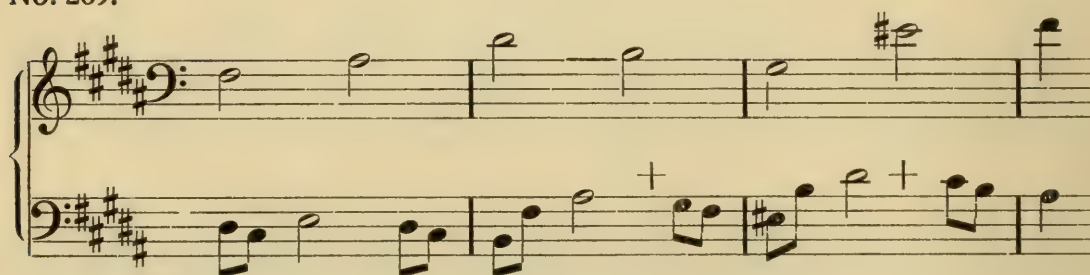
Ebenso tritt bei den halbtaktigen Kurven der Oberstimme im folgenden Beispiel der Gipfelpunkt in eine akkordliche Dissonanz:

No. 268. Präludium in H-Moll (Wohlt. Kl. II.):



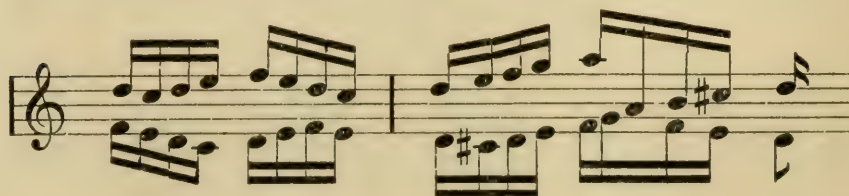
Zu dem Thema der H-Dur-Fuge (Wohlt. Klavier II.) tritt in der Unterstimme ein (thematisch dessen Verkleinerung darstellender) Gegensatz, dessen steil aufstrebende Kurven gleichfalls an ihrer Spitze zugleich durch Anprall von klanglichen Dissonanzen zur Umkehr getrieben erscheinen:

No. 269.



Analog der Sekundzusammenprall der folgenden Linien:

No. 270. „Aria variata“ für Klavier (Var. IX.):





In ähnlicher Weise zeigt die Oberstimme des folgenden Takts aus einem Zwischenspiel der Es-Dur-Fuge (Wohlt. Kl. I.) von dem Gipfelpunkt c an, wie sich an eine absteigende Linie in plastischer Verstärkung ihres Bewegungszuges eine Dissonanzreihe kettet, die jedesmal auf den Melodieton auch durch ihre akkordliche Dissonanzenergie herabziehend wirkt:

No. 271.

Fuge in Es-Dur (Wohlt. Kl. I.):

Die Erscheinung erst nach Eintritt des Höhepunkts entstehender, zur Umkehr treibender Dissonanzen ist insbesondere für solche Höhepunkte typisch, die synkopisch bis über einen stark betonten Taktteil gedehnt sind. So bewegt sich das Fugenthema aus der Toccata und Fuge für Klavier in C-Moll vom Gipfelton as an in einer motivischen Figur stufenweise wieder abwärts:

No. 272.

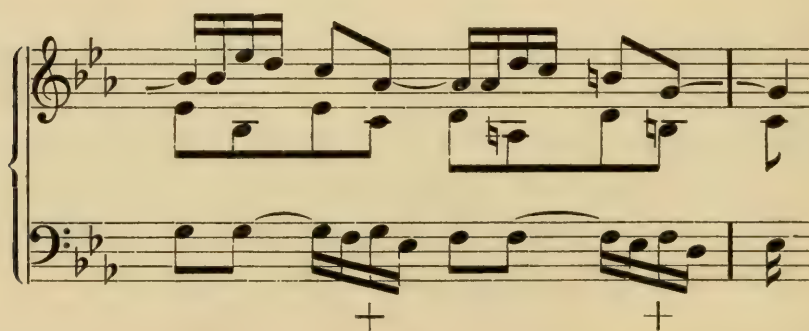
wobei in der Mehrstimmigkeit jedesmal vor dem Abwärtsschreiten um eine Sekunde Dissonanzbildung eintritt, z. B.:

No. 273.



oder in Dreistimmigkeit (Thema im Bass):

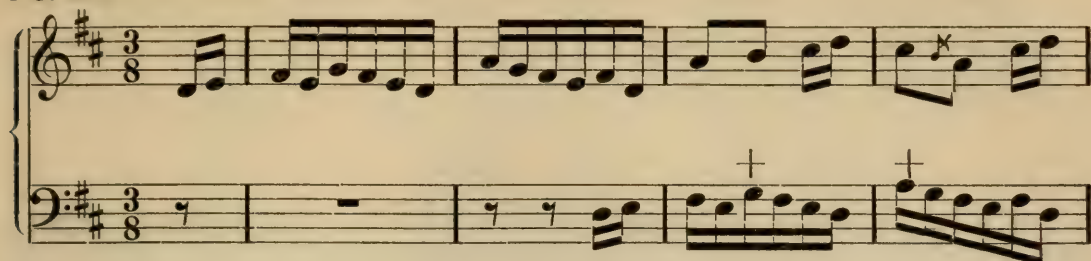
No. 274.



Solches Zusammenwirken von Energien aus den Linienbewegungen und aus den Zusammenklängen findet sich oft auch als ein Mittel gesteigerter Intensität der Verarbeitung, wie sie im Laufe von Durchführungsteilen eintritt, ausgenützt. So erscheinen bei dem nachfolgenden Thema der Invention in D-Dur die (mit + bezeichneten) Höhepunkte zuerst mit konsonantem Zusammenklang mit der anderen Stimme (z. B. Takt 3 und 4):

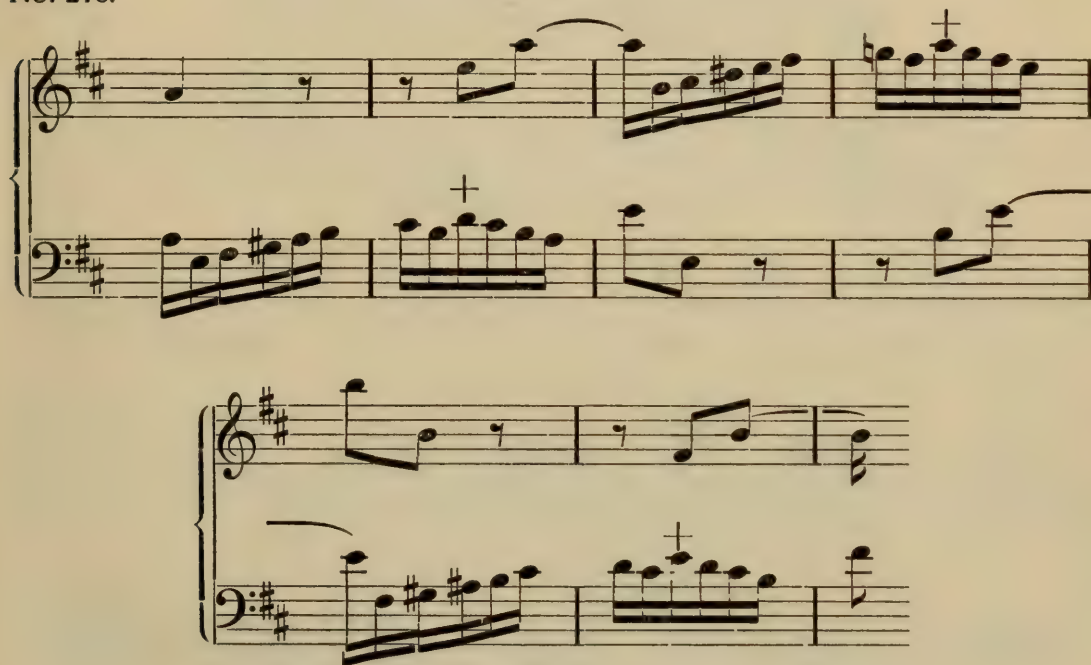


No. 275.



Später aber, bei der Wendung des Satzes in die Dominante (Takt 13) erscheint das Thema bei seinem neuen Eintritt durch das Aneinanderschlagen dissonanter Töne an Höhepunktswendungen bedeutend in seiner Plastik gesteigert:

No. 276.



### *Einfluss der Bewegungsdynamik auf die Zusammenklangsverhältnisse.*

Auch aufwärts wendende Umkehr tritt mitunter, wenn auch seltener, durch Zusammenprall des tiefsten Zielpunkts der Bewegung mit einer Dissonanz plastisch heraus. So ist z. B. das Thema der Cis-Moll-Fuge (Wohlt. Kl. II.) an der Stelle, wo nach abwärts gerichtetem Sprung einer Quint die Sechzehntelbewegung wieder aufwärts wendet, bei Verwebung in die Mehrstimmigkeit mehrfach so gesetzt,

dass der tiefste Ton gegen eine Dissonanz schlägt, von der die Bewegung wieder einen Rückstoss erleidet, z. B. gleich beim zweiten Themeneintritt (Takt 3):

No. 277.



oder in folgenden Takten:

No. 278.



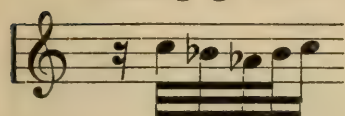
und:



No. 279.



Analog gewinnt z. B. der Bewegungszug der Figur:



an Plastik und lebendiger Energie, indem sein Tiefepunkt zugleich gegen Dissonanzen schlägt:

No. 280.

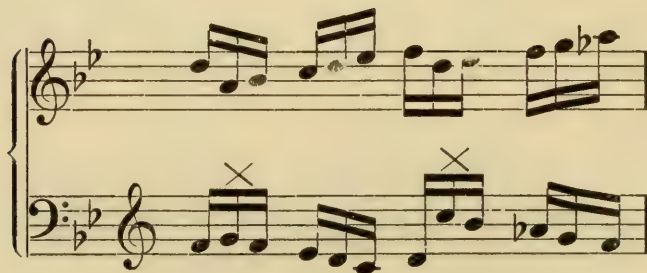
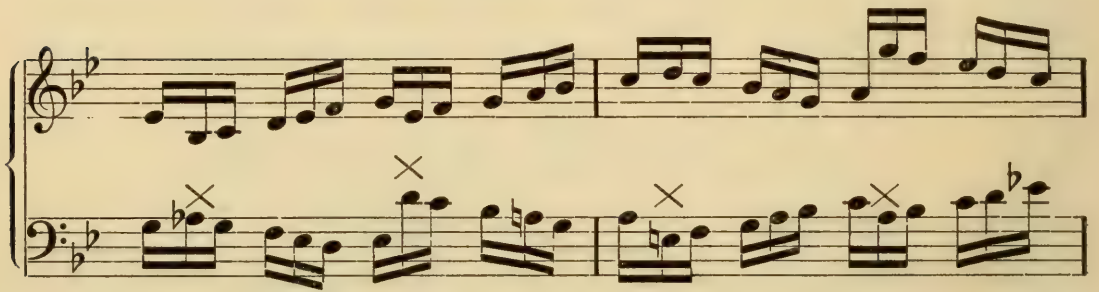
Präludium in G-Moll (Wohlt. Kl. I.)




In den folgenden Takten erhalten die beiden gleichförmig belebten, in Gegenbewegung verlaufenden Linienzüge genau an jedem Wendepunkt der Bewegung gleichzeitig einen verstärkten, neuen Anschwung durch Zusammenstossen in Dissonanzen und damit erscheint der Bewegungsausdruck, der in den Linien liegt, durch die vertikalen Zusammenklangsverhältnisse ausserordentlich geschärft:

No. 281.

Präludium in B-Dur (Wohlt. Kl. II.)



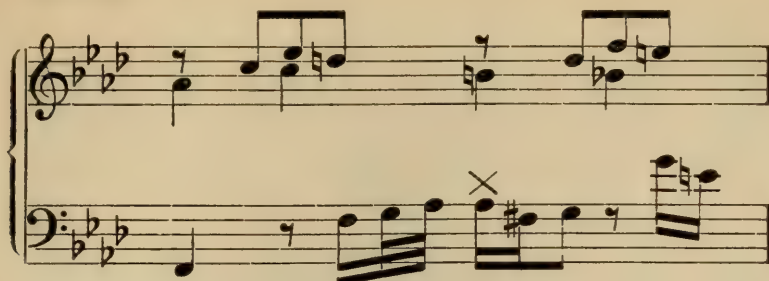
Die Symphonie (dreistimmige Invention) in F-Moll, in kontrapunktischer Hinsicht eines der allerinteressantesten Werke Bachs,

zeigt z. B. bei dem charakteristischen Motiv: 

den Gipfelton, der schon aus der rein melodischen Energie eine wieder in die tiefere Sekunde zurückdrängende Spannung enthält, so in die Mehrstimmigkeit eingefügt, dass er noch überdies gegen eine Dissonanz trifft, von der er zurückschlägt, z. B.:

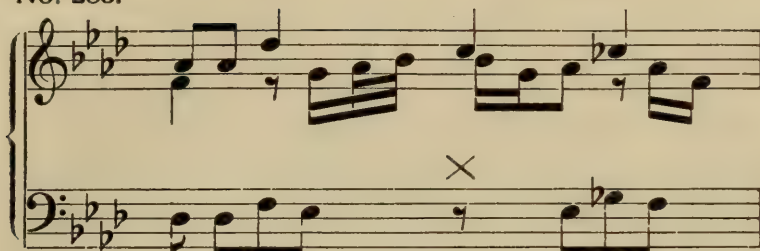


No. 282.



oder:

No. 283.

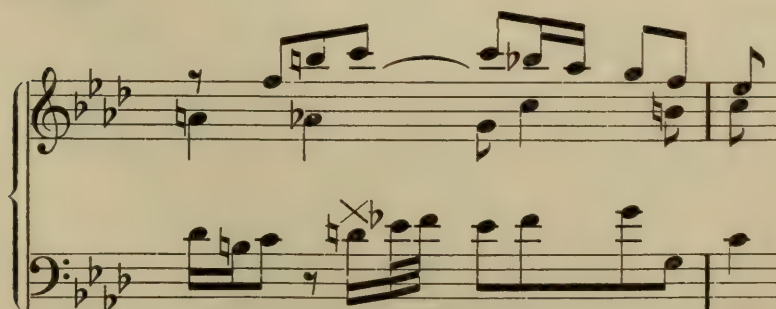


Die im gleichen Werk häufig wiederkehrende Umformung:



trägt ihrem Bewegungsausdruck nach im ersten Ton als charakteristische Spannung ein Hinaufdrängen über die Zweiunddreißigstelfigur in den höheren Halbton (den Schlusston des Motivs); diese Spannung gewinnt aus den Zusammenklangsverhältnissen bei der Mehrstimmigkeit ihre Ergänzung, indem der erste Ton als Dissonanz eintritt und der letzte als deren Lösung wirkt; z. B.:

No. 284.



oder:

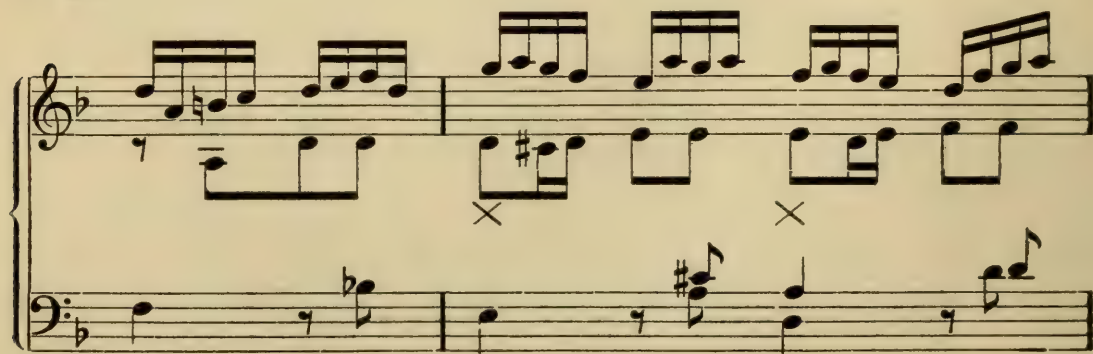
No. 285.



Bei allen derartigen Fällen müsste sich der gewohnten Theorie zufolge der dissonante Zusammenklang als das Primäre darstellen, und die Linienentwicklung wäre nur aus diesem abgeleitet; so namentlich auch bei vorhaltsartigen Dissonanzketten wie z. B. in No. 271; das Verhältnis ist aber hier ein umgekehrtes, wie jedes richtige kontrapunktische Fühlen ohne weiteres lehren muss; das Primäre und die Hauptsache liegt, wie überall bei einer echten linear-kontrapunktischen Satzanlage, im linearen Bewegungszug, der in solchen Fällen auf die Zusammenklangerscheinungen hinwirkt, in den melodischen Spannungen, nicht in den dissonanten Akkorden. Aus der linearen Dynamik ist die Dynamik des Klangspiels beeinflusst.

Aeusserst charakteristisch ist in dieser Hinsicht auch beispielsweise die Einflechtung des (bei Bach häufig wiederkehrenden), eine allmählich, stufenweise ansteigende Bewegung enthaltenden (S. 212 charakterisierten) Themas in der Englischen Suite in F-Dur (Präludium) z. B. in folgenden Takten (Thema in der Mittelstimme):

No. 286.



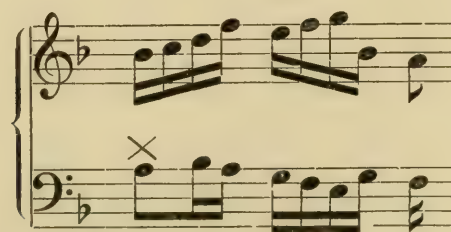
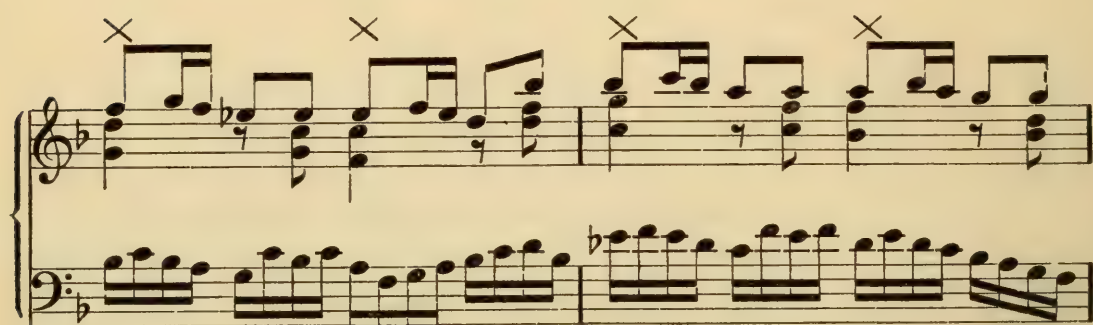
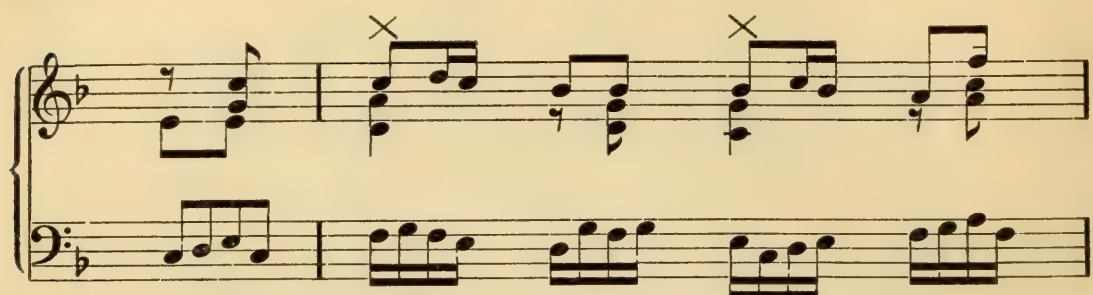




Indem hier die mit  $\times$  bezeichneten Töne jeweilen dissonant in das Zusammenklangsgefüge eingeflochten sind, erhält die in ihnen liegende, mit der Motivbewegung aufwärtsdrängende Energie erhöhte Spannung. So nach dem ersten Taktstrich das d, von dem aus sich die Bewegung ins e weiter fortzusetzen strebt, hernach das e als lebendiger Uebergang zu f, u. s. w. Daher ist auch als Auflösungs- ton des d (nach dem ersten Taktstrich) die obere Nachbarnote, das e (zweites Viertel), anzusehen, als der Zielton der aufwärts schwingenden motivischen Bewegungsphase, nicht aber, wie eine von der Harmonik ausgehende Auffassungsweise ergeben müsste, der untere Nachbarton, das als Sechzehntel kurz berührte cis; denn dieses ist keineswegs Entspannungston, sondern im Gegenteil Anfangsglied des in Sechzehnteln neu ausholenden, um eine Stufe aufwärtstragenden Anschwungs. Für die Auflösung ist hier, in der linearen Struktur, die melodische Spannungslösung massgebend, nicht die rein harmonische Dissonanzlösung, die abwärts erfolgen würde. Analog ist an den weiteren (mit  $\times$  bezeichneten) Stellen dieses Beispiels im oberen Nachbarton die Auflösung der Dissonanz gelegen.

Ebenso zeigt die Umkehrungsbewegung des Themas im gleichen Satz die entsprechenden (mit  $\times$  bezeichneten) Töne jeweilen als Dissonanzen zu den übrigen Zusammenklängen gesetzt, zuerst in der Oberstimme, hernach in der tieferen Stimme; denn in ihnen liegt auch melodisch eine nach Weiterbewegung strebende (diesmal abwärts gerichtete) Energie:

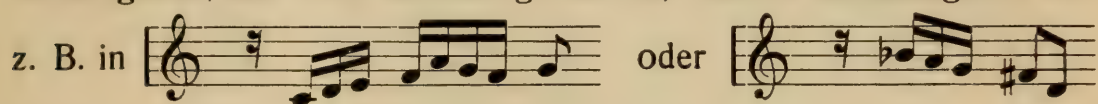
## No. 287.



Im harmonisch gebauten B-Moll-Präludium vom I. Teil des Wohlt. Kl. ist das gleiche Thema an den analogen Stellen stets dissonant gesetzt (vgl. No. 22).

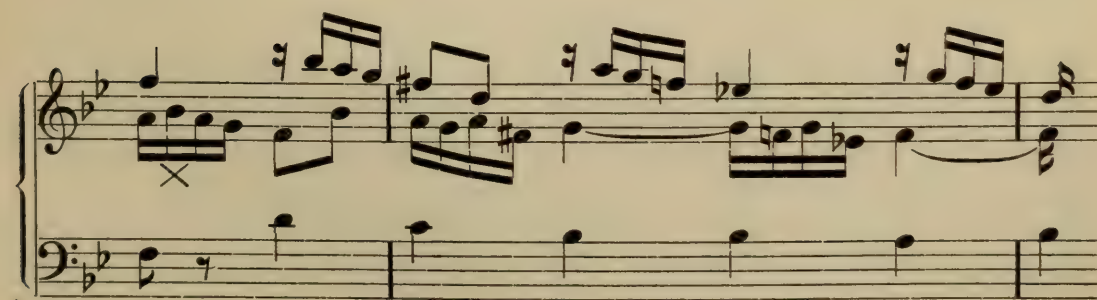
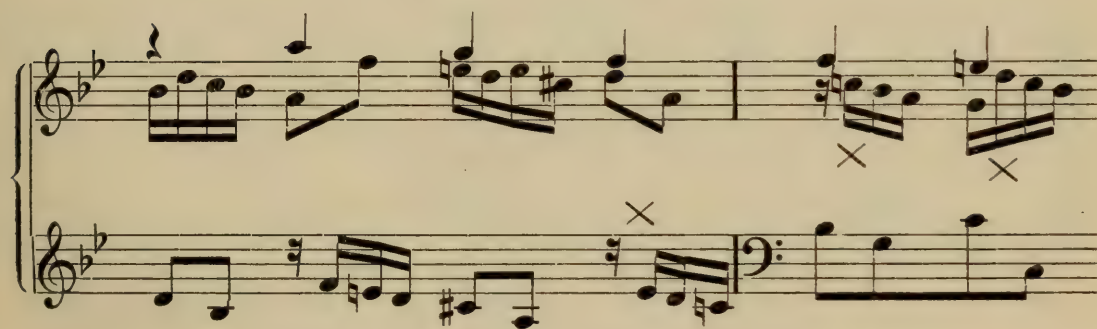
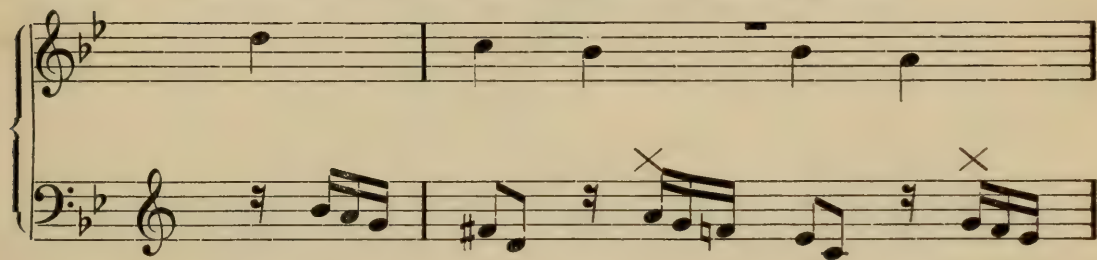


Im gleichen Sinne einer Verstärkung der linearen Plastik und schärferen Heraushebung der Bewegungen sind es insbesondere anschwingende, auf- oder abwärts gerichtete, belebte Auftaktfiguren wie

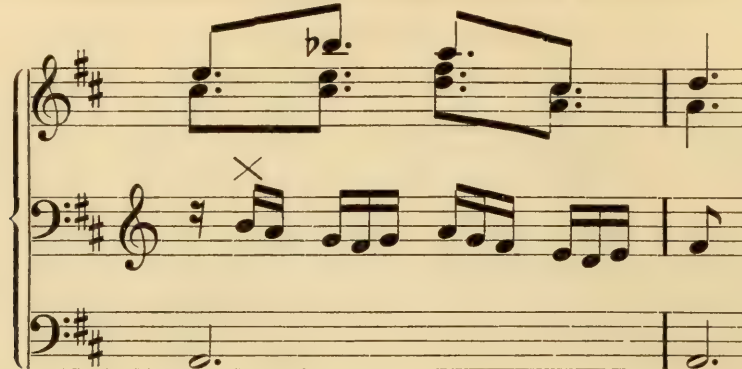


und dgl., welche bei Zusammensetzung mit anderen Stimmen häufig durch einen gegen Dissonanzen aufprallenden freien Einsatz des ersten Tones in ihrer abwärts oder aufwärts drängenden lebendigen Kraft verstärkt werden, z. B.:

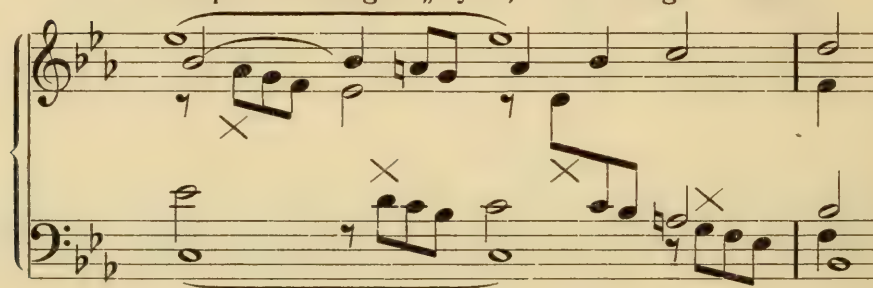
No. 288. Phantasie für Orgel über: „Valet will ich dir geben“:



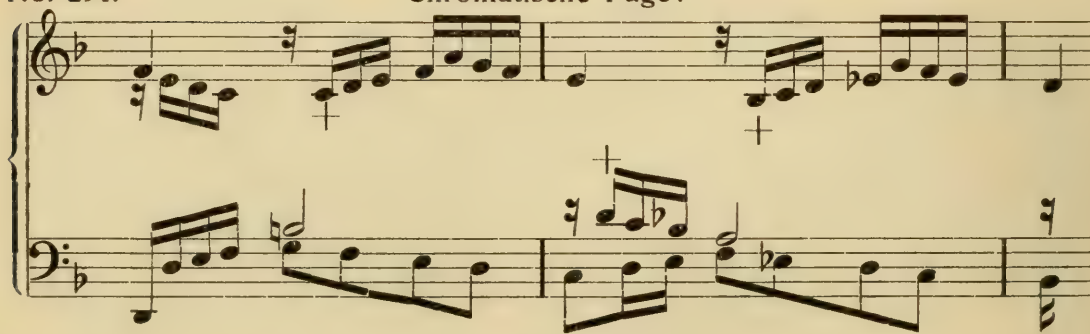
## No. 289. Choralvorspiel für Orgel „Valet`will ich dir geben“:



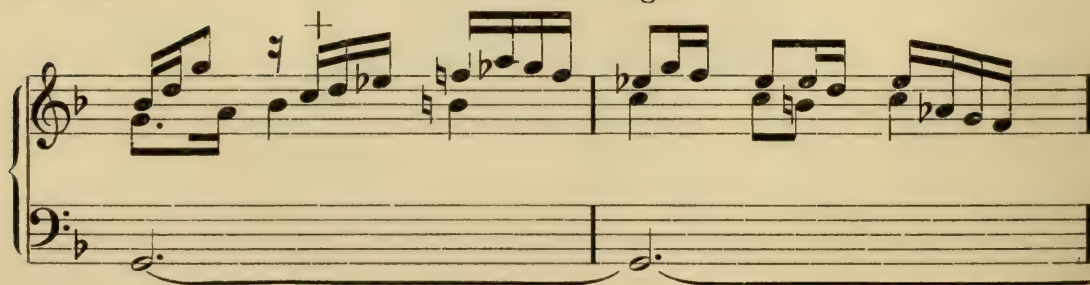
## No. 290. Choralvorspiel für Orgel „Kyrie, Gott heiliger Geist.“



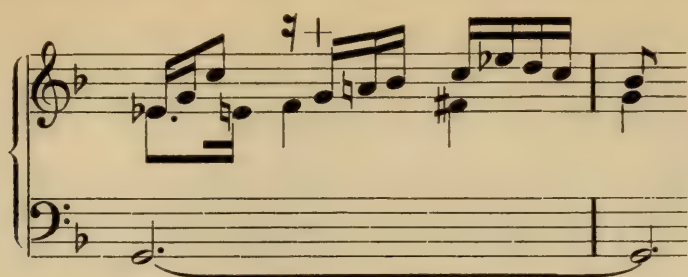
## No. 291. Chromatische Fuge:




## No. 292. Chromatische Fuge:







(Bei den drei letztangeführten Beispielen verbindet sich diese Einfügung von belebten auftaktigen Melodieansätzen in dissonanten Einsatz mit einer Eigentümlichkeit, die speziell aus der Klavier- und Orgeltechnik hervorgegangen ist; die neu in einer Stimme einsetzenden Linien scheinen nämlich aus einer anderen Stimme wie deren Fortsetzung zu fließen; so nähert sich in No. 290 das vier mal aufeinander-

folgende Motiv  im Bild der Mehrstimmigkeit dem Eindruck einer einzigen fortlaufenden Linie; beim letzten Beispiel (No. 292) scheint sich im zweiten Taktviertel die auftaktige Linie der Oberstimme aus dem von der thematischen Mittelstimme erreichten Ton b fortzusetzen; analoges im zweiten Taktviertel des dritten Taktes.)

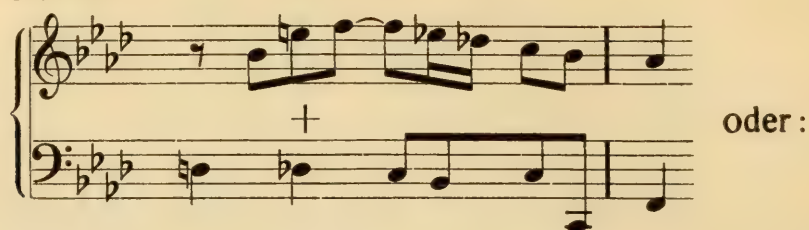
Der starke, plastische Ausdruck der Bewegungsenergie, die in der Linienbildung selbst liegt, bringt es öfters mit sich, dass das Eindringen in den Zielton einer Bewegung durch chromatische Leittonbildung geschärft ist, wie z. B. bei der steil aufwärtsstrebenden lebendigen Energie des folgenden Motivs aus der Sinfonie (3st. Invention) in F-Moll:

No. 293.



Auch solche Linienbildung wirkt unmittelbar in die Zusammenklänge, die bei mehrstimmiger Kombination entstehen, hinein; sie rufen nach alterierten Akkorden, und so entsteht aus der Spannung der Alterationsakkorde hier gleichfalls eine aufwärtsdrängende Energie, die dem lebendigen Gehalt der Linienbewegung entspricht und sie verstärkt, z. B.:

No. 294.



No. 295.



Auch bei den durch abwärts gerichtete Leittonchromatik gegen den Tiefpunkt hin geschärften Umkehrungen des Motivs entsprechen der erhöhten Bewegungsspannung Dissonanzen und alterierte Zusammenklänge, die zu den hinunterführenden Leittönen gesetzt sind:

No. 296.



(Beim dritten Male erfährt hier der Bewegungsausdruck des Motivs den Nachdruck durch die bloße Dissonanz, ohne dass in der Linienspannung selbst Leittonannäherung an den Zielton als erfolgt.)

Durch die melodische Intensität von Leittonbildungen entstehen überhaupt, ob nun die Halbtöne in der Tonart selbst liegen oder chromatisch eingefügt sind, vornehmlich beim Ende aufstrebender

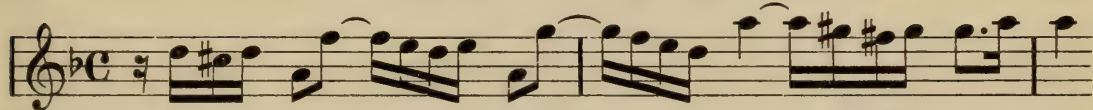


Bewegungen geschärfte „Spitzen“-Wirkungen (vgl. auch S. 45). Aus diesem Empfinden heraus liebt es Bach, herausragende Linienhöhepunkte, die nicht in Leittonbewegung erreicht sind, namentlich solche, zu denen ein weiter Intervallsprung trägt, nachträglich durch Leittonbildung zu schärfen, z. B. bei dem Gipfelton h des folgenden Motivs durch nachträgliche Umspielung mit ais:

Sarabande aus der französischen Suite in H-Moll:  
No. 297.



No. 298. Sinfonie (3st. Invention in D-Moll):



Phantasie und Fuge für Klavier in D-Dur (Thema aus der Phantasie):  
No. 299.



Auch solcher nachträglicher Leittonschärfung bei einem Gipfelton entspricht ein zusammenwirkendes Eingreifen durch die Zusammenklänge bei einer Einfügung solcher Linien in die Mehrstimmigkeit. Es kommt darauf an, dass sie die Leittonwirkung in ihrer Schärfe zur Geltung kommen lassen und verdeutlichen. Diesem Ziel dient in der Regel neben einer dominantischen Kadenzierung noch die Einfügung des Gipfeltones in eine Vorhaltsdissonanz vor seiner Umspielung durch den Leitton, z. B. bei dem Höhepunkte des zuletzt angeführten Themas:

No. 300.



### Drittes Kapitel.

## Steigerungserscheinungen in der linearen Mehrstimmigkeit.

### *Zunahme der Klangfülle und Bewegungsverdichtung.*

Die Technik der Steigerungsmittel im mehrstimmigen Satz entspricht in ihren Grundzügen der eines einstimmigen Linienzuges. Auch hier geht aus Steigerungen die formale Anlage des Satzes hervor. Der mehrstimmige Komplex steigert sich als eine Einheit, wie ein einstimmiger Linienzug. Die kleinen Formen der Mehrstimmigkeit, wie Präludien, Inventionen u. s. w. gleichen denen der einstimmigen Sätze: der harmonische Grundriss trägt nach dem Anfang die Entwicklung gegen die Dominante und im Mittelteil in lebhaftere modulatorische Abweichungen, die gegen den Schluss zur Haupttonart zurückkehren. Die gleiche Steigerungsentwicklung liegt auch den verschiedenartigen Sätzen innerhalb der Suiten oder Partiten zugrunde, die infolge ihrer Herkunft aus dem Ebenmass bestimmter Tänze in ihrer Formanlage daneben noch engeren Beschränkungen unterworfen sind und in mehr oder minder starkem Masse den Durchbruch von symmetrischen Anordnungen und Periodisierung zeigen. Die übrigen Steigerungserscheinungen in einem polyphonen Satz entstehen entweder in Parallelentwicklung mit dieser, gegen die mittleren Partien zum Höhepunkt der Intensität hindrängenden harmonischen Anlage, oder sie durchkreuzen diese auch und erreichen das Höchstmass der lebendigen Spannungen erst gegen den Schluss des Satzes, also in stetig gesteigertem Anschwellen. Letzteres kennzeichnet im Allgemeinen mehr die fugierten Formen, findet sich aber häufig genug auch bei den einfacheren kleinen Sätzen.

Aber auch schon von den kleinen mehrstimmigen Sätzen an ist davon auszugehen, dass jede musikalische Form innere Entwicklungen darstellt, und die Technik der Steigerungsmöglichkeiten im polyphonen Satz gehört daher zu den wesentlichsten Grundlagen der kontrapunktischen Formentwicklung.

Die einfachste, äusserlich-dynamische, klangliche Steigerung besteht in der Zunahme der Stimmenzahl; sie kommt mehr bei den Entwicklungen der fugierten Formen in Betracht. In ihrer ein-

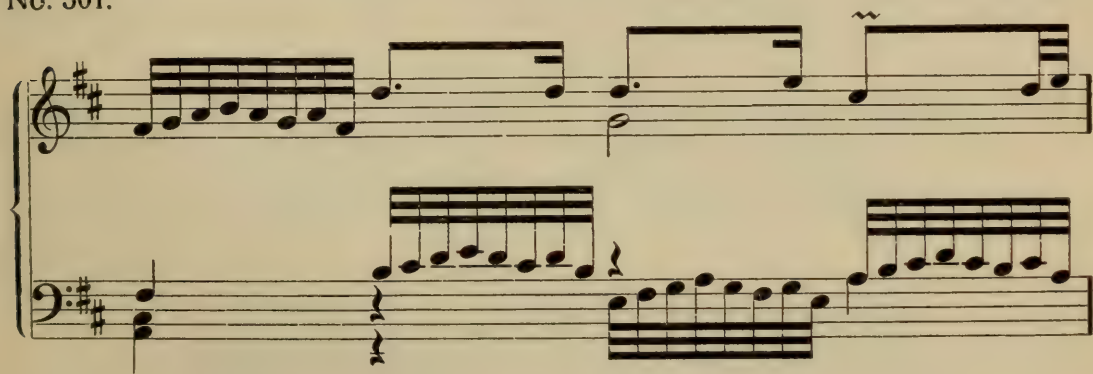


fachsten Form liegt sie schon den Expositionen zugrunde, die im allmählichen Einsatz der neu hinzutretenden Stimmen bis zu ihrer vollen Anzahl beruhen. Ein solches Wachstum der Klangfülle von einer bis zu allen Stimmen kommt jedoch für die übrigen Partien innerhalb der Formen nicht mehr, oder nur ausnahmsweise, in Frage; hier besteht vielmehr die Steigerungsmöglichkeit durch Zunahme der Stimmenzahl darin, dass bei einer Mehrstimmigkeit keineswegs durchgängig alle Stimmen gleichzeitig erklingen, der Satz vielmehr durch mannigfache Lockerung in der Stimmenzahl durchsetzt ist, sodass für den Wechsel in der Klangfülle immer noch weiter Spielraum übrig bleibt.<sup>1)</sup>

Eine andere Steigerungserscheinung war im Zusammenhang mit der komplementären Rhythmik bereits vorwegzunehmen; dort war darauf hinzuweisen, dass im Lauf der Annäherung an die Höhepunkte eines Satzes eine Bewegungsverdichtung eintritt, die darin besteht, dass die lebhafteren Motive in engere Folge zusammengedrückt sind. Damit erhöhen sich die Spannungen des inneren Geschehens in einer melodischen Mehrstimmigkeit.

Vgl. hiezu die Beispiele Nr. 230, 231 und 235 oder den folgenden Engführungstakt aus der Fuge in D-Dur (Wohlt. Kl. I.) mit der durchlaufenden 32tel-Bewegung des Themenanfangs (Thema s. Nr. 29):

No. 301.



<sup>1)</sup> Vereinzelt kommt es sogar vor, dass Bach in einer Fuge die festgelegte Stimmenzahl im Dienste einer Steigerungsentwicklung durchbricht, wie in der C-Moll-Fuge vom II. Teil des Wohlt. Klaviers, wo an einem Durchführungshöhepunkt (Takt 19) zur Dreistimmigkeit in kompakter Erhöhung der Klangfülle eine vierte Stimme (der Bass) hinzutritt.



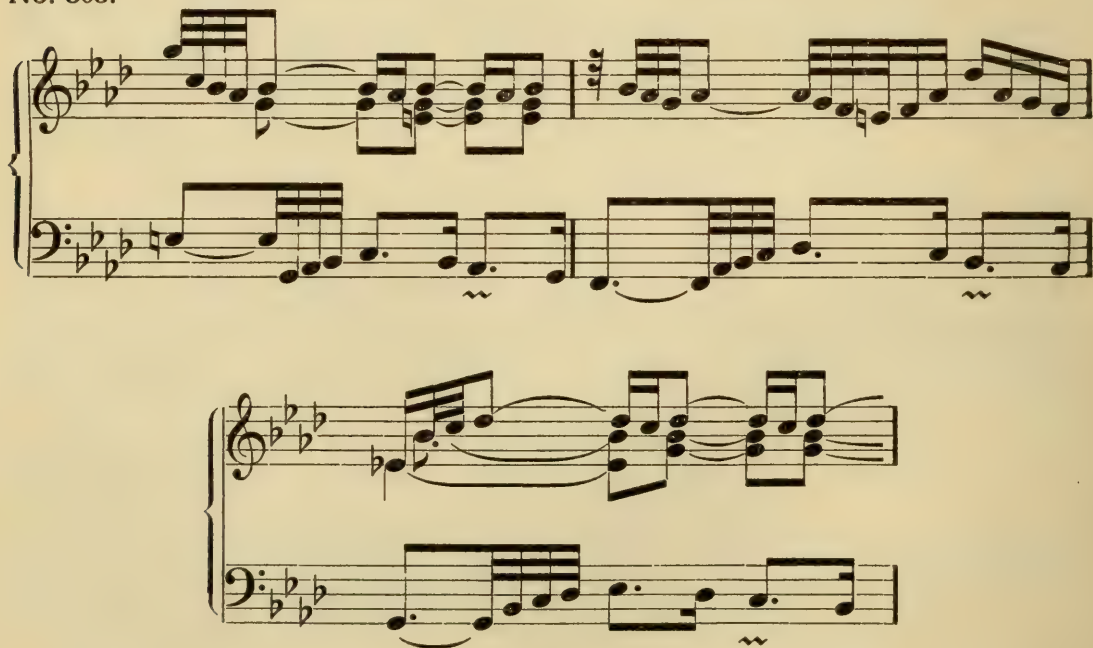
Aus den leichten, auftaktigen Zweiunddreissigsteln vom Thema des Präludiums in As-Dur (Wohlt. Kl. II.):

No. 302.



verdichten sich Bewegungen wie in den folgenden Takten:

No. 303.



*Zur Technik der steigenden Satzbelebung.*

Diese Erscheinung entspricht der einfacheren Steigerungsform bei der Einstimmigkeit, die in der Zunahme der melodischen Be-



lebung liegt. Zugleich erfolgt auch innerhalb der einzelnen Linienzüge einer Mehrstimmigkeit wie dort mit zunehmender Intensität gegen die Mittelteile zu ein allmähliches Ueberfliessen in schnellere Bewegungswerte und überhaupt ein Zurücktreten der ruhigeren Motive zugunsten der belebteren. Wie bei der einstimmigen Fortspinnung liegt auch hier die grösste Kunst und charakteristische Eigentümlichkeit des polyphonen Stiles in der Unmerklichkeit jener Uebergänge, in der Technik stetiger, fliessender Entwicklung; jedes plötzliche Vorrücken in neue Belebungsart, alles, was irgend an das formale Prinzip einer Gruppierung erinnern könnte, widerspricht der kontrapunktischen Schreibart, die wie die Melodik eine Kunst der Entwicklungen ist. Das gleiche gilt von den Rückgängen aus den Höhepunkten.

Schon ein Ueberblick mit dem blossen Auge zeigt bei allen Formen Bachs diese Technik, die am besten an Einzelfällen zu beobachten ist. Sie ist in grösseren Werken oft dadurch gefördert, dass nacheinander auftretende neue Themen schon an sich gegenüber den vorangehenden eine stärkere rhythmische Belebung aufweisen. So stellen z. B. in der Fis-Moll-Fuge des II. Teiles vom Wohlt. Klavier die drei nacheinander in die Durchführung eintretenden Themen eine Steigerung der melodischen Bewegung dar:

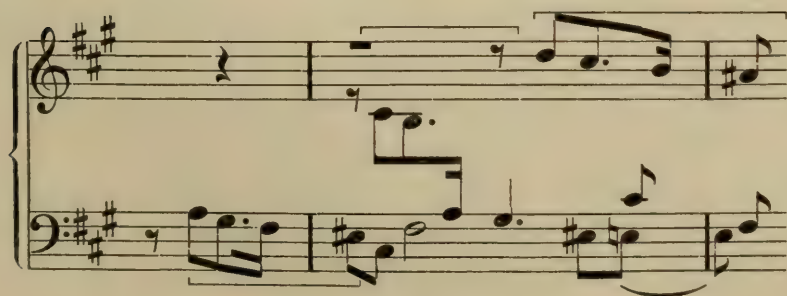
No. 304.

I.



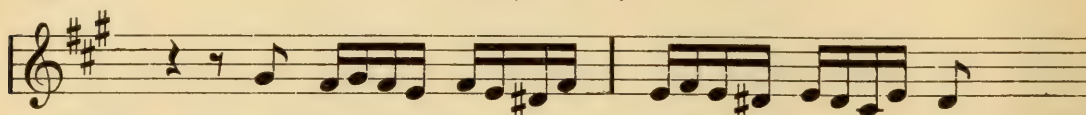
No. 305.

II. (Takt 20).



No. 306.

III. (Takt 36).



(Identisch mit dem 2. Thema der H-Dur-Fuge vom II. Teil und dem 2. Thema der Cis-Moll-Fuge vom I. Teil des Wohlt. Klaviers.  
Vgl. S. 209, Bewegung des Schwebethemas.)

Die Bewegung dieser Themen bringt auch die ganze Fugendurchführung in stetig gesteigerten Fluss. Aus dem ruhig exponierten ersten Teil führt die zunehmende rhythmische Energie der von den punktierten Rhythmen des zweiten Themas belebten Durchführung in die weit versponnene zweite Hälfte der Fuge, die von der bewegten Melodik des 3. Themas in zunehmender Unruhe durchwogt ist. Hierbei ist aber der Eintritt der neuen Themen selbst schon die Auslösung von Steigerungen in der Belebung der vorangehenden Teile; ihre Rhythmen wirken als natürliche Fortsetzung der mehrstimmigen Entwicklung.

Die drei Themen der Cis-Moll-Fuge (Wohlt. Klavier I.) zeigen eine ähnliche Steigerung der Belebungsenegie; das erste s. Beispiel Nr. 16, das zweite (Takt 36) s. Nr. 19, das dritte (Takt 49):

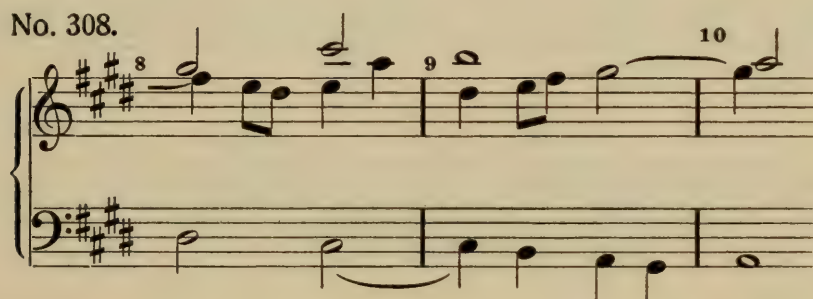
No. 307.



Ein Ueberblick über die Anlage der Fuge zeigt, in welcher Weise die gesamten Steigerungsverhältnisse des Werks von diesen Themen bestimmt sind; der erste Teil (Exposition und 1. Durchführung) stellt in seinem schweren Zeitmass einen gross auftürmenden Aufbau eine gewaltige Weiterentwicklung aus der im Thema liegenden aufschichtenden Bewegung dar (bis Takt 35), mit dem zweiten Thema tritt eine auf mehr und mehr Stimmen übergreifende, beginnende Belebung ein, aus der sich die spannungsvolle Bewegungsenergie des III. Themas auslöst, das zusammen mit der Sechzehntelbewegung des zweiten, die mittleren Durchführungsteile in gedrängten Engführungen durchsetzt, während mit der analog durchgeführten allmählichen Beruhigung gegen den Schlussteil hin wieder das ruhvolle erste Thema, wie im Anfangsteil des Werkes, vorherrscht.



Innerhalb dieses Prozesses ist aber das Unmerkliche am Uebergang von den ruhigen zu belebteren Taktwerten als der eigentliche Kern dieser ganzen Steigerungstechnik zu beachten: die erste schwache Belebung aus den schleppenden Taktwerten des Hauptthemas tritt zwar bereits im 5. Takt ein, aber dadurch noch unauffällig und ohne den Charakter des lastenden Aufbaus zu zerstören, dass die aus Viertel- und vereinzelt Achtelwerten entwickelte Linie in die tiefen Basslagen verlegt ist und damit den Charakter der Schwere wahrt; die weitere Durchsetzung dieses ganzen ersten Teiles (bis Takt 35) mit Vierteln und Achteln ist so durchgeführt, dass erst ganz allmählich mehr als eine Stimme zugleich an dieser Bewegung teilnimmt; solche Steigerung ist äusserst kunstvoll und für Bachs polyphone Entwicklungen typisch; wenige Etappen verdeutlichen diesen Prozess, der aber nur an Hand der ganzen Fuge in seiner subtilen Durchführung verständlich werden kann; erst erscheinen auf kurze Strecke zwei Stimmen zugleich in schnellerer Bewegung als in Halben (im 9. Takt):



dann wieder auf eine Reihe von Takten nur jeweilen in einer Stimme Viertelbewegung durch die Entwicklungen aus dem Hauptthema streichend. Hernach allmählicher Ausbruch gleichzeitiger Belebung aus mehr als einer Satzstimme:

(Takt 21—27):

No. 309.



so dass schliesslich das 2. Thema, welches seinem Charakter nach sich gegensätzlich vom ersten abhebt, doch bei seinem Eintritt (Takt 36) in seiner Achtelbewegung so weit vorbereitet ist, dass kein plötzlich einschneidender rhythmischer Kontrast es von den vorangehenden Takten mehr sondert:

No. 310

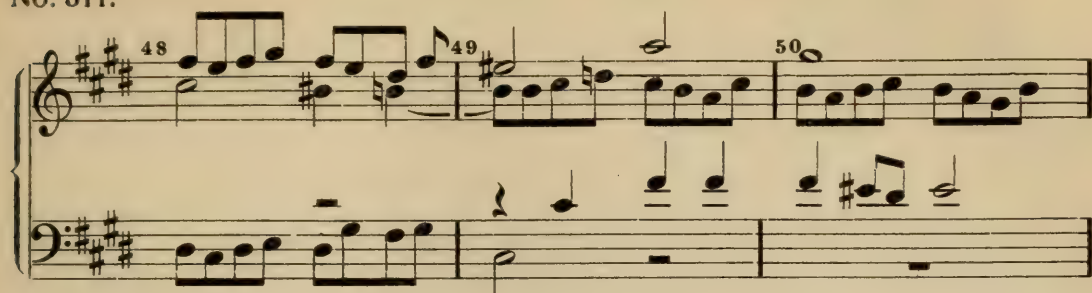
(Takt 31—36):

Auch die Bewegung des zweiten Themas greift erst allmählich von einer auf zwei und mehr gleichzeitige Stimmen über.

Besonders kunstvoll ist aber im nächstfolgenden Teil die rhythmische Vorbereitung des dritten Themas: auch dieses erklingt zwar im 49. Takt als völlig neuer motivischer Kontrast:

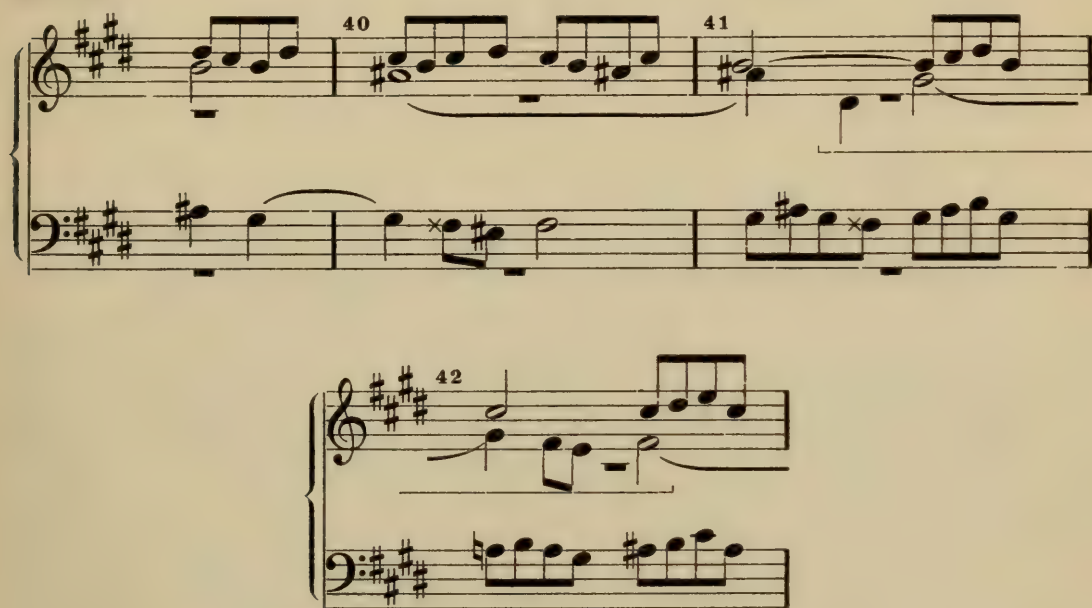


No. 311.



aber seine Bewegung ist bereits vorher unmerklich eingeleitet und schon im Takt 41—42:

No. 312.



liegt die thematische Figur, in einer Mittelstimme versteckt (bezeichnet mit —), vorentwickelt da und bedarf nur noch der letzten charakteristischen Auslösung durch Aufhebung der synkopischen Bindung auf dem Gipfelton, wodurch allerdings erst das Thema sich scharf und neuartig wirkend abhebt. Zugleich zeigt aber diese latente Vorform des III. Themas im Takt 41—42, wie dieses aus den Achtel-

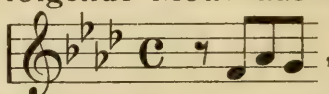

figuren heraus entwickelt und vorbereitet



ist (s. z. B. die Unterstimme des Taktes 40 im letzten Beispiel) und in seinen Wurzeln daher bis in den 5. Takt der Fuge zurückreicht.

Alle Bewegung in einem kontrapunktischen Satz entwickelt sich aus einem Anstoss, der sich zu immer weiteren Stosswellen fortpflanzt, sie verbreitert sich aus der ursprünglichen Stimme, in der sie entstand, mehr und mehr über die übrigen Satzstimmen, allmählich auch auf immer mehr Stimmen zu gleicher Zeit übergreifend, den ganzen Linienkomplex mit gesteigerter Lebendigkeit durchsetzend. Es kommt bei solcher Steigerungstechnik mittels wachsender Belebung in den Stimmen wie bei der einstimmigen Linie vor allem darauf an, dass die einmal erreichten schnellsten Bewegungswerte sich nicht mehr verlieren und von der Bedeutung erst unmerklicher Auftaktfiguren oder zwischendurch kurz auftauchender rhythmischer Belebung allmählich zum herrschenden Bewegungsmass gelangen.

*Lineare Steigerung innerhalb der mehrstimmigen Anlage.*

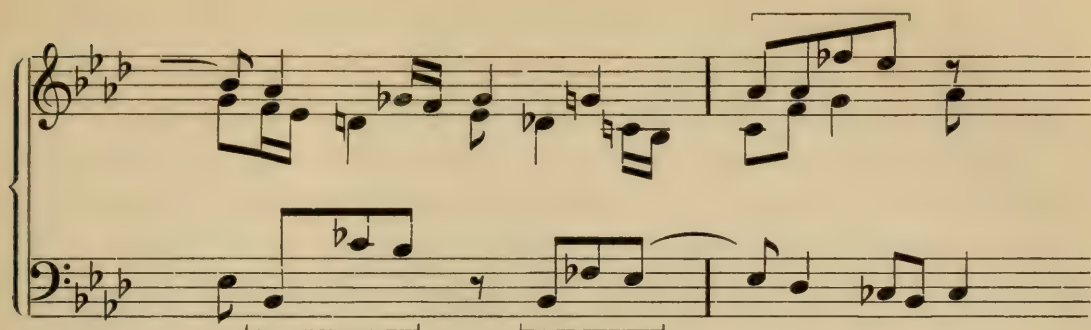
Ein weiteres Steigerungsmittel der mehrstimmig-melodischen Anlage, das mit den übrigen Hand in Hand geht, entspricht gleichfalls der einstimmig-melodischen Steigerung, das Ausgreifen wachsender Intensität auf die Linienplastik selbst; grössere Unruhe innerhalb der Linienphasen und Umfassung weiterer Intervalle tritt ein, geebnete melodische Führungen aus den Anfangspartien schwellen und verzerren sich bis zu phantastischen Zügen. So erfährt auch ein Motiv oder Thema selbst, wie bei der Einstimmigkeit (vgl. S. 255), Vergrösserungen im Raume, z. B. das folgende Motiv aus der Sinfonie (3stimmige Invention) in F-Moll , das in Umgestaltungen wie diesen erscheint (das Motiv mit  bezeichnet):


No. 313.

(Takt 20 — 22):

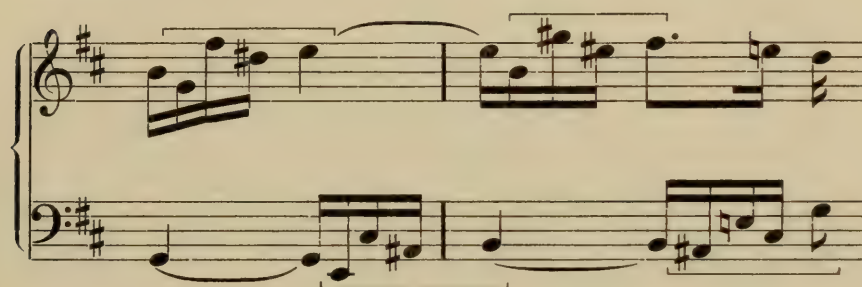






Das erste Motiv:  vom Allemande-Thema der Französischen Suite in H-Moll dehnt sich zu den Bildungen:

No. 314.



Die gesteigerte Entwicklung einzelner Linien gegen die Höhelagen zu ergreift in der Mehrstimmigkeit vor allem die am hellsten herausklingenden höchsten Stimmen. Auch hier bildet wie bei der einstimmigen Fortspinnung Bach mit Vorliebe aus den Höhepunkten der einzelnen Phasen unter einander zusammenhängende ansteigende Linien, übergreifende Kurven; auch bei derartigen Steigerungen einer Mehrstimmigkeit ist es wesentlich, dass nicht zweimal hinter einander die gleichen Töne als Höhepunkte von Kurvenbildungen in der Oberstimme erreicht werden. Insbesondere das Herannahen des vollen Höhepunktes eines Satzes pflegt durch die längeren Spannungen solcher übergreifender Steigerungen gekennzeichnet zu sein, wobei die letzte Auslösung in den Gipfelton meist

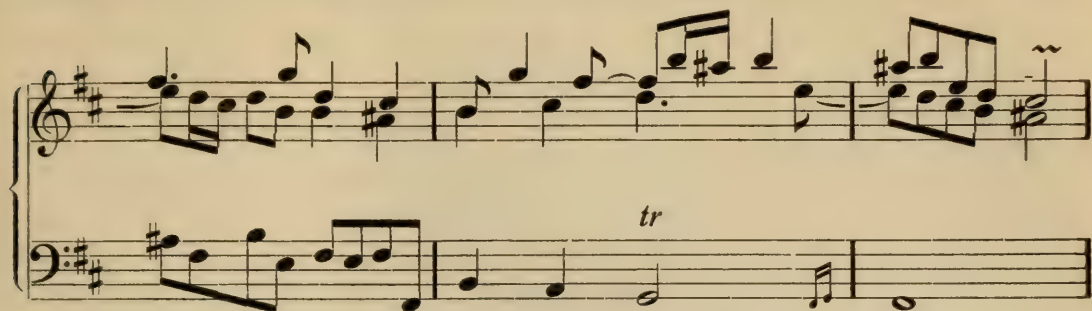
durch einen Leittonschritt erhöhte Intensität erfährt. Die höchsten Töne der obersten Satzstimme fallen daher sehr oft mit dem Höhepunkt der ganzen Formanlage zusammen.

Wo aber ein mehrstimmiger Satz gegen einen derartigen Entwicklungshöhepunkt hin gelangt, erfolgt mit diesem Anstieg der höheren Satzstimmen nicht durchwegs zugleich eine aufwärts strebende Bewegung der tieferen Stimmen. Ein solches Hinanrücken des ganzen Linienkomplexes in die höheren Lagen würde schon dem ganzen Klangmassiv nach keine Steigerung, sondern eine Verdünnung darstellen und findet sich sehr häufig sogar als hellere Schattierung, die gegen die Hauptpartien zurücktritt. Eine Steigerung im ganzen Satz stellt vielmehr — analog wie bei der Einzellinie — eine räumliche Ausweitung, die Umspannung weiter Dimensionen im Vertikaldurchschnitt durch das Liniengewebe dar, sodass den Gipfelpunkten der Entwicklung nicht ein Mitgehen der tiefen Stimmen zur Höhe, sondern im Gegenteil deren gleichzeitiges allmähliches Ausgreifen nach der Tiefe entspricht. Ein solches Anschwellen des Satzes zu grossem, breitem Strome ist eine Steigerungserscheinung, die besonders bei der mehr als zweistimmigen Satzanlage vorkommt. Solche räumliche Ausbreitung der ganzen Mehrstimmigkeit bedingt schon rein dynamisch ein Crescendo, ein Anschwellen der Klangfülle. So kommt es, dass hier die absteigenden Entwicklungen der Tiefe-Stimmen nicht wie sonst das Fallen einer Linie für sich, einen Rückgang der Intensität bedeuten. Daraus ergibt sich auch für die instrumentale Darstellung eine nicht unwichtige Folgerung; in Abweichung von der im allgemeinen dem älteren melodischen Stil entsprechenden Regel sind bei solchem Wachstum des Linienkomplexes in die Tiefe gehende Basslinien nicht zu diminuieren, sondern sie erstreben im Gegenteil eine stärkere Massivität des Klanges, indem sie hier eine Steigerung darstellen. Es kommt immer darauf an, das Geschehen und innere Wachstum in der Liniengesamtheit zuförderst zu erfassen und über die Entwicklung der einzelnen Linie an sich zu stellen. Gleichzeitig bedingt solche Entfaltung des linearen Satzes in die Breite meist die Entstehung eines grösseren freien Raumes über dem Bass, dessen Töne um so freier ausschlagen können, wenn sie nicht von einer zu enge darüberliegenden Stimme erdrückt werden. Aus diesem Grund sind überhaupt Basstimmen dann in einem Crescendo darzustellen, wenn sie sich nach der Tiefe zu isolieren z.; B.:

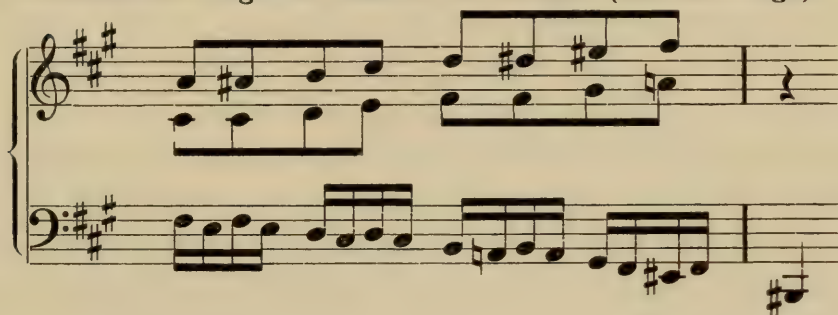


No. 315.

Präludium in H-Moll (Wohlt. Kl. I.):

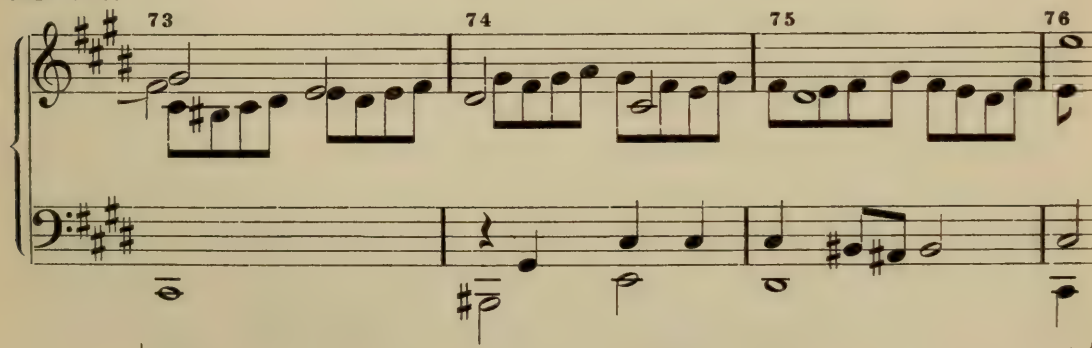


No. 316. Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll (aus der Fuge):



In ähnlicher Weise ist auch der Eintritt des vollen Höhepunkts der Cis-Moll-Fuge aus dem I. Teil des „Wohlt. Klaviers“, zu dem eine breite Steigerung hinleitet, durch den Einsatz des Hauptthemas in weit isolierter, kraftvoll tönender Basstimme gekennzeichnet:

No. 317.



Neben allen diesen in der Linienanlage selbst begründeten Steigerungerscheinungen kommen natürlich für den kontrapunktischen Satz mit der Entwicklung gegen die belebteren Durchführungsteile

einer Form auch die allgemeineren musikalischen Steigerungsmittel in Betracht, die in Häufung der Dissonanzen oder in zunehmender Durchsetzung mit chromatischen Spannungen u. s. w. bestehen; ferner aber Steigerung der motivischen Verarbeitung, grössere Mannigfaltigkeit in kontrapunktischen Kombinationen der Themen, Vergrößerungen (Dehnung ihrer ursprünglichen Notenwerte) und Verkleinerungen (Verkürzung ihrer Bewegungswerte), Umkehrungen u. s. w.; mit der Zusammendrängung der belebteren Rhythmen hängt insbesondere die Technik der sog. „Engführungen“ zusammen, bei denen die Themeneinsätze in den verschiedenen Satzstimmen in der Weise verschränkt sind, dass der neue Einsatz einer Stimme mit einem Thema oder Motiv noch in dessen Verlauf durch eine der andern Stimmen hineinfällt.

Wie alle polyphone Mehrstimmigkeit überhaupt eine grosse, vielfache Steigerung und ein Wachstum aus den Bewegungsspannungen der melodischen Linie darstellt, so erscheinen auch ihre formalen Entwicklungen nur als ein grosses, verbreitertes Uebergreifen der bei der einstimmigen Formanlage beobachteten Steigerungserscheinungen über den Komplex einer Mehrheit von Stimmen mit ihrer lebendig strömenden Energie. August Halm<sup>1)</sup> nennt die ganze Musik „nichts anderes als eine ungeheuer erweiterte Variation der musikalischen Urform, d. i. der Kadenz.“ Dies betrifft die Entwicklung des harmonischen Grundrisses der Formen; verfolgt man aber die musikalische Form nach ihren linearen Entwicklungen, so könnte man sie ebenso als eine ungeheuer erweiterte Variation der Melodie als Urform bezeichnen; sie ist aus Steigerungen und Spannungen bestimmt, wie die Linie. Erschöpfend ist weder die eine noch die andere von diesen beiden Kennzeichnungen, sondern nur beide in jenem Ineinanderwirken, das alles musikalische Geschehen durchdringt, dort den Ursprung des Satzes mehr aus Akkorden, hier mehr aus Linien vortreten lassend. Bei den Formen der Polyphonie ist aber stets das Letztere das Primäre und Bestimmende, die ganze Satzanlage, so auch die Form aus der Perspektive des „horizontalen“ mit den Linien streichenden Durchblicks zu verstehen. Alle Form erfüllt sich als eine Bewegung.

---

<sup>1)</sup> „Harmonielehre“, Verlag Goeschel.



## Viertes Kapitel.

### **Thematische Verdichtung und Auflösung als Formkriterien der Mehrstimmigkeit.**

#### *Die Entwicklung der Durchführungspartien und Zwischenspiele.*

**I**m Zusammenhang mit der inneren Anlage und den Entwicklungen innerhalb einer linearen Mehrstimmigkeit sind noch, ohne dass damit bereits die spezielle Formenlehre behandelt werden soll, drei allgemeine Formbegriffe ins Auge zu fassen, welche noch tief in der Technik der Linienanlage wurzeln und welche eigentlich erst einen Uebergang von der mehrstimmigen Technik zur Formenlehre darstellen und vor allem in ihren Grundeigentümlichkeiten nur aus dem Wesen der linearen Entwicklungskunst zu verstehen sind. Es sind die geläufigen Begriffe der Exposition, Durchführung und des Zwischenspiels.

Von diesen drei Formbegriffen wird meist nur in Bezug auf die Fuge gesprochen, sie gehören jedoch aller thematisch-imitatorischen Technik und somit auch den kleineren, im Uebrigen noch keine fugenartigen Gebilde darstellenden Formen an. Je mehr sich die kleineren Formen, Präludien, Inventionen u. s. w., einer Vereinheitlichung und Konzentrierung der Thematik nähern, desto stärker beginnen die ersteren von diesen Formerscheinungen, Exposition und Durchführung, hervorzutreten und sich von den übrigen Parteien des Satzes abzuheben. Sie können hier in sehr kurzer Zusammenfassung gekennzeichnet werden, während der Technik, welche in den sogenannten „Zwischenspielen“ liegt, namentlich für die kleineren Formen, die auch im Unterricht den kontrapunktischen Anfangsübungen zugrunde liegen, eine grosse Bedeutung zukommt, insbesondere aus dem Gesichtspunkte der linearen Bewegungsentwicklung in ihrem Einfluss auf formale Erscheinungen.

Im allgemeinsten Sinn bezeichnet man jede gesteigerte Verarbeitung eines musikalischen Satzes als „Durchführung“. Das Wort gewinnt jedoch seinen speziellen Sinn innerhalb der imitatorischen und der fugierten Formen der Kontrapunktik, wo solche zusammengehörige Parteien mit dem Ausdruck „Durchführung“ zusammengefasst

werden, welche durch den nacheinander in allen Stimmen erfolgenden Eintritt des Themas, unter gesteigerter modulatorischer und reicher kontrapunktischer Verarbeitung, gekennzeichnet sind. Die erstmalige Intonierung des Themas durch alle Satzstimmen hindurch, mit ihrem allmählichen Anschwellen zur vollen Stimmenzahl, fasst man als „Exposition“ zusammen.

Exposition und Durchführungen sind erst innerhalb der eigentlichen Fugenform an bestimmte engere Gesetzmässigkeiten gekettet, insbesondere an einen bestimmten tonartlichen Wechsel des Themas zwischen einem Einsatz in der Tonika und in der Dominante. Bezüglich der imitatorischen Einsatzfolgen und der Tonstufen der Themenintonierung können jedoch bei den kleineren Formen Exposition und Durchführungen viel freier sein; Hauptmerkmal bleibt das Auftreten und die Kontrapunktierung vom Thema selbst.

In formaler Hinsicht am interessantesten ist jedoch das „Zwischenspiel“; damit bezeichnet man in der Fuge die Teile zwischen Exposition und Durchführung oder zwischen den einzelnen Durchführungen, ferner aber auch innerhalb von Exposition oder Durchführung die Strecken, welche zwischen den Intonierungen des Themas selbst liegen; „Zwischenspiele“ sind mit einem Worte alle Partien, die sich nicht in den Linienbildungen zur prägnanten Gestalt des ganzen Themas selbst verdichten. Im ersteren Falle sind sie gewöhnlich ausgedehnter, ein wesentlicher Unterschied zur zweiten Art besteht jedoch nicht, sie dienen stets der gleichen Bestimmung einer Verbindung und sind zunächst nicht aus selbständigen Motiven gebildet, sondern aus dem Themenmaterial in mannigfachster Weise gewonnen. Ihre Bedeutung, und damit auch ihre grosse Schwierigkeit, liegt in der Ueberleitung von Bewegung und Steigerung, während Exposition und Durchführung mehr hinsichtlich der speziellen thematischen Verarbeitungstechnik ihre Schwierigkeiten enthalten; daher auch der Name des „Zwischenspiels“, das vom Standpunkt der rein thematischen Technik allerdings ein Aussetzen von der Verarbeitung des linearen Kerngebildes selbst darstellt, dessen Bezeichnung jedoch nicht in jeder Beziehung für seine Bedeutung zutreffend ist.

Man beschränkt den Formbegriff des Zwischenspiels sehr zu Unrecht auf die Fugen; denn gerade in den kleineren imitatorischen Formen, wo sich die durch den Wiedereinsatz des Hauptthemas gekennzeichneten Partien noch nicht zu solcher Bedeutung aus dem ganzen Satz herausheben wie bei den „Durchführungs“-Partien der



Fugen, sind die übrigen, breiten, freier ausgesponnenen Entwicklungen häufig der weitaus grössere Teil der Sätze.

Die Keime zu diesen Formbegriffen liegen schon in der Entwicklungstechnik der einstimmigen Linie, wie überhaupt alle innere Anlage mehrstimmiger Sätze eine ins Grosse gesteigerte Weiterbildung melodischer Erscheinungen darstellt: wie bei der einstimmigen Linie sind in der Mehrstimmigkeit Teile zu unterscheiden, wo die thematischen Bildungen vorwiegen, und solche, wo diese in der linearen Weiterspinnung mehr und mehr verfließen. Diese Erscheinungen von thematischer Konzentrierung und thematischer Zersetzung erscheinen hier bloss über den Komplex grösserer Stimmenzahl ausgebreitet; dieser Gegensatz spielt, wenn er auch bei den Fugen erst eine besondere Bedeutung für die Regeln des äusseren Formaufbaus gewinnt, in alle polyphonen Sätze hinein, da eine imitatorische, bis zu gewissem Grade motivisch vereinheitlichende Technik bei aller Kontrapunktik, schon von den ersten Anfängen und kleinsten Formen an, vorliegt. Jenen Teilen aus den einfachsten einstimmigen Formen, bei welchen nach Kadenzierung in Parallele oder Dominante u. s. w. das Hauptthema in scharfen Umrissen wieder auftritt, entsprechen die Durchführungsabschnitte, die auch äusserlich zunächst durch Einsatz des Hauptthemas selbst hervortreten, während der Formbegriff des Zwischenspiels in denjenigen Teilen der einstimmigen Form latent liegt, wo sich das Thema in die Fortspinnungen verliert. Das Zwischenspiel ist nichts als eine über die Linienentwicklungen der Mehrstimmigkeit übergreifende Fortspinnung. Die kleinen mehrstimmigen Formen bringen im allgemeinen genau wie die kleinen einstimmigen Formen eine Wiederkehr der Themen selbst nach den hauptsächlich modulatorischen Wendungen, dem Uebergang in die Dominante nach Abschluss des ersten Teiles, und sehr oft auch schon innerhalb des ersten Teiles bei Wendung in die Parallele. Auch die Schlussteile sind fast immer wieder durch Auftreten der Themen selbst gekennzeichnet.

Die Aufgabe des Zwischenspiels liegt in einem Ausgleich von Bewegungen, in der Fortsetzung einer angebahnten Entwicklung, dem subtilen Gleichgewichtsspiel von Steigerungen und allmählichen Spannungslösungen; es dient dem Ineinanderführen von Bewegungen und der Verbindung von grösseren Komplexen innerhalb der ganzen Form in lebendigem Geschehen. Darum beruht es in einem hochentwickelten Formempfinden, dem gegenüber auch die rein techni-

schen Schwierigkeiten der Durchführungen, die verschiedenartigen imitatorischen und kontrapunktischen Themen- und Motivkombinationen, zurücktreten. Das Zwischenspiel als eine „Episode“ zu definieren, in ihm nur den Begriff von „nebensächlichem“, weil nicht der thematischen Durchführung angehörigem, Formteil zu sehen, das vermochte nur eine Betrachtungsweise, die aus Anklammerung an die äussere Anschauung die gangbare musikalische Formenlehre schuf, ohne mehr vom Geist der Form eine Ahnung zu haben. Zur Verbindung von einzelnen Satzteilen gehört zunächst auch die harmonisch-modulatorische Ueberleitung; aber diese ist nicht, wie viele Lehrbücher darstellen, allein die Bestimmung des Zwischenspiels, dessen wesentlichster Inhalt in Bewegungs- und Steigerungsverhältnissen beruht, wie in ihrem Urgrunde alle Erscheinungen der Polyphonie.

Der Endteil eines Zwischenspiels dient daher stets der Vorbereitung eines thematisch wieder konzentrierteren Teiles und stellt zumeist eine steigernde Entwicklung dar, als deren Auslösung der neue Themeneinsatz wirkt; doch können die Spannungsverhältnisse auch so verteilt sein, dass eine Durchführung mit ihrem ersten Wiedereintritt des Themas selbst völlig von neuem zu einer Steigerung einsetzt; in solchen, allerdings weniger häufigen Fällen läuft daher das Zwischenspiel nicht in eine Steigerung, sondern im Gegenteil in eine Entspannung aus (in der Regel zugleich auch mit kadenzierendem harmonischem Abschluss). Vgl. z. B.:

No. 318.

Fuge in Fis-Moll (Wohlt. Kl. II.):

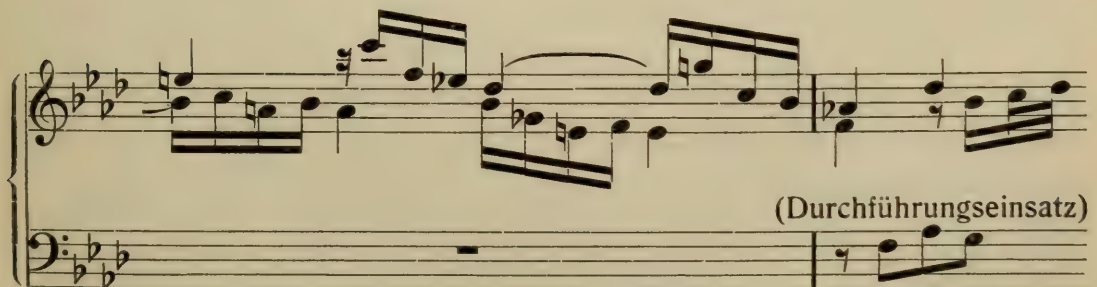
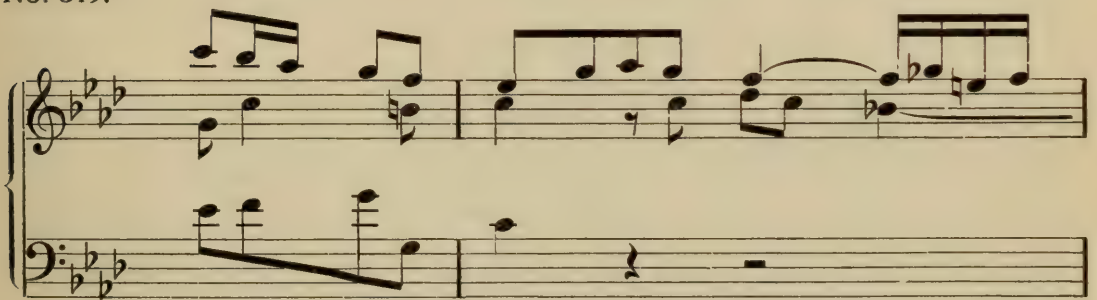


Der erste Ton (cis) der Oberstimme ist Ende des zweiten Themeneinsatzes der Exposition; das Zwischenspiel führt hier in abwärtsleitender Entspannung zum dritten Themeneinsatz im Bass (Ende des zweiten Taktes).



Ebenso ist der Anfang des Zwischenspiels stets von den linearen Bewegungsverhältnissen abhängig. Eine Art des Einsatzes besteht in einem plötzlichen Zurücktreten der ganzen Intensität und auch der äusseren dynamischen Fülle des Satzes. Ein solcher Zwischen-  
 spielanfang liegt stets dann vor, wenn sich der vorangehende thematisch  
 bestrittene Teil selbst bis zu einem Höhepunkt steigerte und mit  
 diesem voll abschloss (in der Regel hiebei auch zugleich mit einem  
 kadenzierenden harmonischen Abschluss); dann hebt sich von diesem  
 Teil, scharf gesondert, meist auch in neuen Klangfarben, jedenfalls aber  
 erst ganz dünn gesetzt, ein Zwischenspieleinsatz ab, der aus vollem Neu-  
 ansatz die Spannung entwickelt und steigert und einem weiteren  
 Themeneinsatz zustrebt. In solchen Fällen, die auch den Namen  
 „Zwischenspiel“ noch am ehesten gerechtfertigt erscheinen lassen, ist  
 auch bei der Darstellung das Zwischenspiel in plötzlich eintretendem  
*p* oder *pp* von der vorher entwickelten Klangfülle dynamisch abzu-  
 heben, z. B. in folgenden Takten aus der Sinfonie (3-st. Invention) in  
 F-Moll. (Mit dem C-Moll-Akkord nach dem ersten Taktstrich Ende  
 der Exposition):

No. 319.



Sehr oft ist aber mit dem Ende einer Durchführungspartie, d. h. mit dem Ausklingen der letzten ihr zugehörigen thematischen Stimme, der Höhepunkt einer Steigerung noch nicht erreicht; in diesem Fall bedeutet der Eintritt des Zwischenspiels keineswegs eine plötzliche Entspannung oder einen merklich abgesonderten Teil, sondern seine Aufgabe liegt gerade in der Fortleitung der Steigerung bis an ihren Höhepunkt, und von diesem aus erst in einer neuen Spannungsvorbereitung, was abermals auch für die Darstellung massgebend ist, die hier auch nicht mit dem Ende der Durchführung dynamisch zurückzutreten hat. Hierbei liegt auch nach jenem erst im Zwischenspiel liegenden Durchführungshöhepunkt kein Abschluss und plötzlicher Rückgang zu neuem Entwicklungsanfang vor, sondern eine allmähliche Entspannung bis zu einem Tiefepunkt und hernach wieder allmähliche Spannungsverdichtung. Eine solche Vollendung einer Entwicklung, die in den thematischen Hauptpartien nicht bis zum Ende der Steigerung gelangt, zeigt deutlich das eigentliche Wesen des Zwischenspiels, das auch hierin genau dem Begriff der „Fortspinnung“ in der einstimmigen Linie entspricht; wie bei der Durchführung das Hauptgeschehen in der Thematik liegt, so dient das Zwischenspiel der formalen Forderung einer Weiterentwicklung und des Ausgleichs von Bewegungen, eines Ausgleichs, der eben darin beruht, dass alle Spannungsansätze auch bis zu ihrer Erfüllung, zu einer Höhepunktauslösung gelangen.

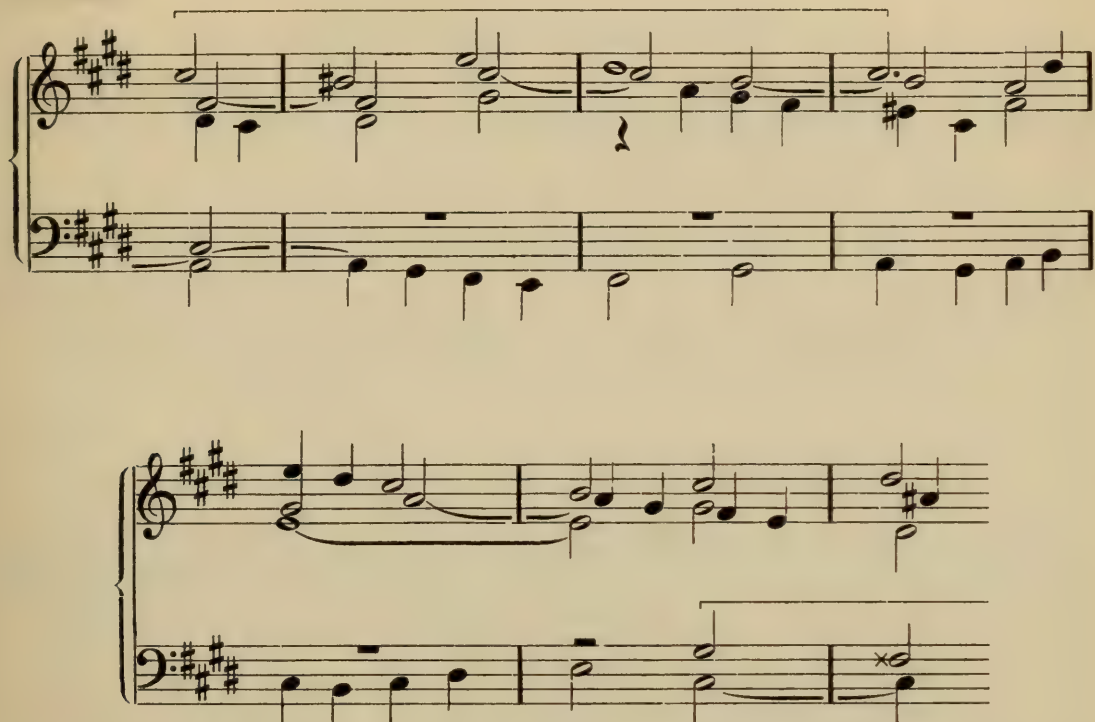
Damit zeigt sich aber auch, dass im Zwischenspiel eine Forderung konzentriert vorliegt, die im Grunde überhaupt alle mehrstimmige Anlage beherrscht und nicht so sehr an einen äusseren Formbegriff als an die innere formal-technische Grundeigentümlichkeit aller ein- und mehrstimmigen Linienkunst gebunden ist. Und dies ist auch der Grund, dass die Zwischenspieltechnik schon für die allgemeinen Grundlagen einer kontrapunktischen Linienanlage bedeutsam ist, noch lange bevor an die spezielle Form der Fuge zu denken ist, und dass sie gerade für die den Anfänger beschäftigenden kleineren kontrapunktischen Formen, wo eine Regelmässigkeit in der Wiederkehr von thematischen Durchführungspartien noch nicht durchgebildet ist, den eigentlich herrschenden Formbegriff darstellt; denn in ihnen breitet sich die frei fortspinnende Bewegungsentwicklung aus der thematischen Exposition über grosse Formpartien, oft über den ganzen Satz, dessen Verlauf sich häufig genug nur mehr zu Andeutungen einer eigentlichen



Durchführung, d. h. des Auftretens vom ganzen Thema hintereinander in den verschiedenen Satzstimmen, nicht zu vollen Durchführungen, verdichtet.

Von der zuletzt angeführten Art ist z. B. in der Cis-Moll-Fuge (Wohlt. Kl. I.) das Zwischenspiel zwischen Exposition und erster Durchführung, (die bei ——— wieder mit dem Thema einsetzt):

No. 320.



Die angeführten Takte beginnen mit dem letzten Themeneinsatz der Exposition (Sopran); das kurze Zwischenspiel führt zunächst die hinanstrebende Bewegung noch einen Takt fort, so dass erst im Cis-Moll-Akkord (mit dem Sopranten e) die in den fünf, von der Tiefe zur Höhe fortschreitenden Themenintonierungen liegende Steigerung ihren Höhepunkt findet.

Solche Fortsetzung einer Durchführungssteigerung im nachfolgenden Zwischenspiel bis zu einem Kulminationspunkt ist sehr häufig. (Vgl. auch die in No. 267 angeführten Zwischenspieltakte.)

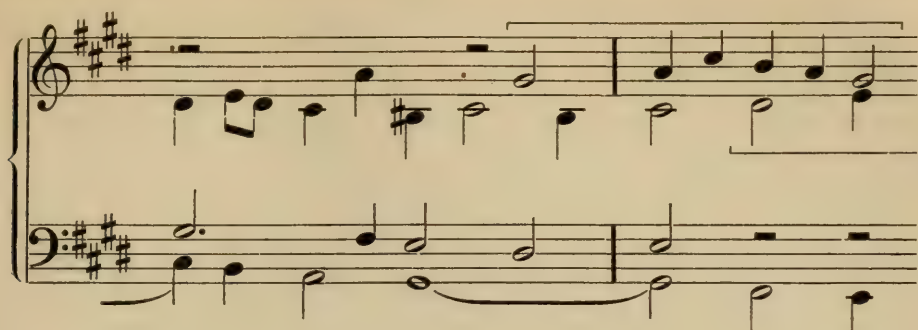
Eine dritte Möglichkeit besteht schliesslich darin, dass eine vom Hauptthema selbst bestrittene Partie sich mit dem Ende ihrer letzten thematischen Stimme bereits in Rückentwicklung von einem

Höhepunkt bewegt, die aber erst hernach im Zwischenspiel bis zu ihrem Tiefepunkt gelangt; auch dann beruht demnach das Zwischenspiel in Fortführung und Ausgleich von Bewegungen, aber die Entwicklungsanlage ist eine andere, wie bei dem zweiten Typus; der Anfang ist fortleitende Entspannung, nach der erst wieder neue Steigerungen entstehen, z. B.:

## No. 321.

## Fuge in E-Dur (Wohlt. Kl. II.):





Die ersten beiden der angeführten Takte enthalten den letzten Themenausklang (Tenor) der vorangehenden Durchführung; das Zwischenspiel führt in Weiterentwicklung der sinkenden Bewegung erst bis zu einem Tiefepunkt (4. Takt) und steigert von diesem wieder bis zur Auslösung der Steigerung im Ende des 7. Taktes, wo der Sopran mit dem Thema (in verkleinerten Werten) zu neuer Durchführung einsetzt.

Alle diese Entwicklungsanlagen des Zwischenspiels gelten in gleicher Weise für Zwischenspiele die zwischen Durchführungspartien, oder die innerhalb von diesen, d. h. bloss zwischen zwei Themeneinsätzen ein und derselben Durchführung oder der Exposition stehen. Der Charakter des Zwischenspiels ist daher in erster Linie von dem Grundzug des Themas abhängig, der sich immer erst in der mehrstimmigen Entwicklung erfüllt und ins Grosse entfaltet.


### *Der thematische Auflösungsprozess in der Melodik der Zwischenspiele.*

Diese in einem Bewegungsausgleich beruhende Bestimmung der Zwischenspiele hat aber eine weitere Einwirkung auf die Motivik der Zwischenspiele zur Folge, welche für die Grundlagen der ganzen Themenbildung im polyphonen Stil äusserst kennzeichnend ist. Zunächst ist zwar, wie schon erwähnt, das Zwischenspiel an die Forderung thematischer Einheitlichkeit im Satze gekettet und von Motiven bestritten, die aus dem Thema selbst gewonnen sind. Aber das Zwischenspiel neigt im Allgemeinen dahin, die Motivik in einem gewissen Sinne zu vereinfachen, in der Weise, dass sie im wesentlichen nur seiner besonderen Aufgabe und seiner formalen Tendenz entsprechen: bestimmten typischen Bewegungsüberleitungen. So entsteht in den motivischen Linien ein Vorgang,

der am ehesten als eine Verallgemeinerung ihrer Bewegungszüge zu bezeichnen ist.

Hiebei zeigt sich nämlich, dass die erst in klarer Ableitung vom Thema verständlichen motivischen Bildungen in solche allgemeinere Züge verfließen, die nur mehr eine sehr einfache und plastische, ansteigende oder abwärtsdrängende Bewegung versinnbildlichen; wenn auch dieser Prozess nicht immer in den Zwischenspielen voll durchgeführt zu beobachten ist, so liegen doch wenigstens Anfänge und Tendenz dazu vor. Daher kommt die merkwürdige Erscheinung, dass für Zwischenspiele, die Werken mannigfachster Art und der allerverschiedensten Thematik angehören, sich gewisse typische, miteinander identische, oder wenigstens einander sehr ähnliche Motive herausbilden.

Zu solchen typischen Zwischenspielmotiven gehören z. B. bei ansteigenden Bewegungen einfache Linienzüge wie die folgende, auf-taktig beginnende, meist nur aus vier Tönen bestehende, aufwärts-

strebende Reihe: ; sie kommt meist in Sechzehntel-

oder auch in langsamerer Bewegung in einer ungemein grossen Zahl fugierter Werke in Zwischenspielen als Träger ansteigender Entwicklungen des Satzes vor, z. B. in No. 224, oder in folgenden Zwischenspielen, durch verschiedene Stimmen streichend und die gesamte flutende Bewegung im Satz aufwärtstragend:

No. 322.

Fuge in Fis-Moll (Wohlt. Kl. I.):



No. 323.

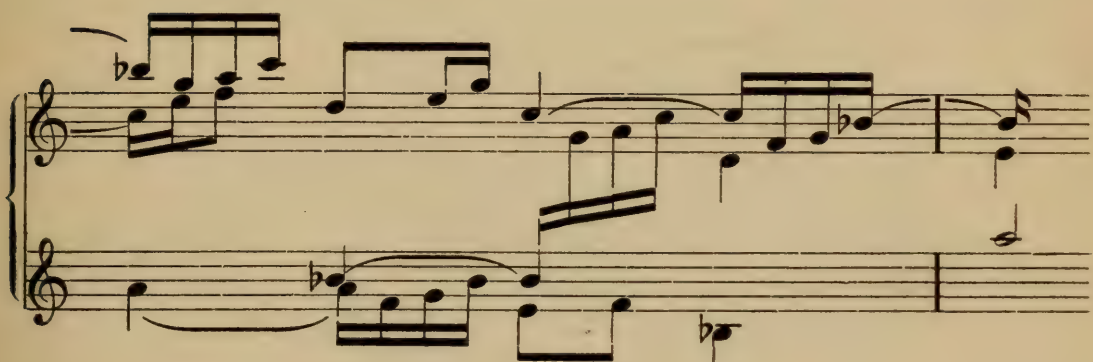
Fuge in H-Dur (Wohlt. Kl. II.):





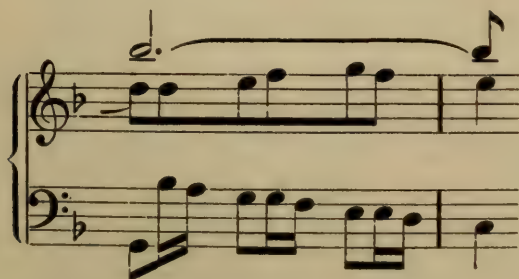
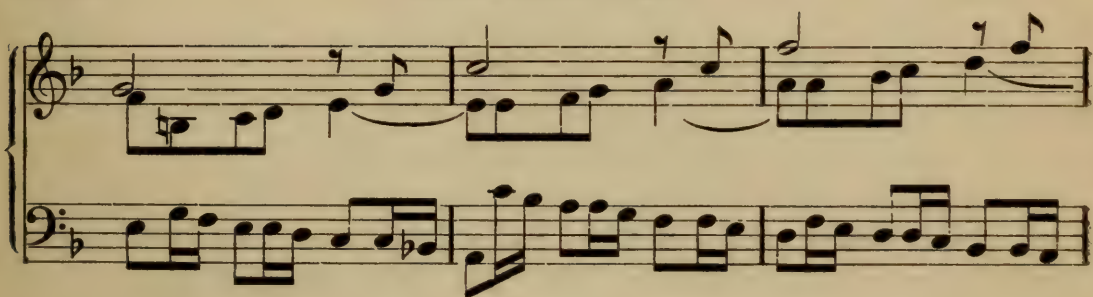
No. 324.

Fuge in A-Moll (Wohlt. Kl. I.):



No. 325.

Chromatische Fuge:



*Die Auflösung zu ansteigenden und zu fallenden Motivbildungen.*

Ein solches, unzähligemale wiederkehrendes Motiv ist eine einfache Bewegung, in welche sich jede Sechzehntellinie, mag sie aus welchem Thema immer herkommen, auflösen kann; so stammt dieses Motiv des Anstiegs in Nr. 322 aus der Auftaktfigur vom Uebergang des zweiten zum dritten Takte des in No. 26 angeführten Themas:



das gleiche Motiv stammt in Nr. 323 aus dem II. Thema der Fuge (Schwebethema, s. Nr. 20), in Nr. 324 aus der mit ——— bezeichneten Bewegung des Themas:

No. 326.



in Nr. 325 ist die in Achteln aufwärtsstreichende Bewegung auf die Achtelfigur im 4. Takt des Themas (s. Nr. 258) zurückzuführen, u. s. w.

Jedesmal rührt das äusserlich nahezu gleiche, seinem Wesen und seiner formalen Bestimmung nach jedoch identische Zwischenspielmotiv aus anderen, völlig verschieden gestalteten Themen her, es braucht aber auch gar nicht unmittelbar aus dem Thema zu stammen, sondern kann auch erst aus einer vom Thema abgeleiteten Fortspinnungsmelodik sich entwickeln. In dieser Herkunft aus den mannigfachsten motivischen Grundzügen liegt das bemerkenswerteste Moment, welches auf den eigentlichen Gehalt dieser charakteristischen Zwischenspielmotivik hinleitet; von den ursprünglichen Themen bleibt nur die in Sechzehnteln (bzw. Achteln u. s. w.) fließende Bewegung und diese schmiegt sich in der Linienbildung einem gewissen Bewegungsausdruck an, welcher der formalen Bedeutung des Zwischenspiels entspricht, z. B. wie in den vorange-

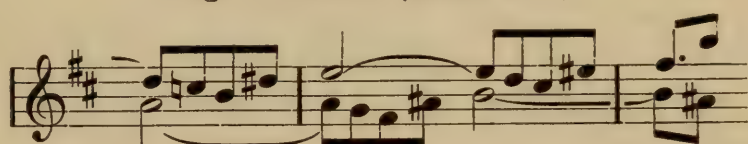


henden Beispielen einer steigenden, oder, wie in weiter anzuführenden einer fallenden oder auch intermittierenden, schwebenden Entwicklung. Diese formale Bestimmung strebt sich in sehr einfachen, plastischen Bewegungszügen, die den mehrstimmigen Satz durchfliessen, auszuprägen; zu ihnen verallgemeinern sich die Motive, indem sie sich ihrer individuellen Prägung entäussern. Daher auch die verhältnismässig geringe Anzahl solcher spezifischer Zwischenspielmotive, wie es noch die folgenden sind:

Z. B. aufwärtsrankende Bildungen, ähnlich den einfachen, geradlinig aufwärtsstrebenden Motiven in den angeführten Beispielen (Nr. 224, 322, 323, 324, 325) wie in:

No. 327.

Fuge in H-Moll (Wohlt. Kl. I):

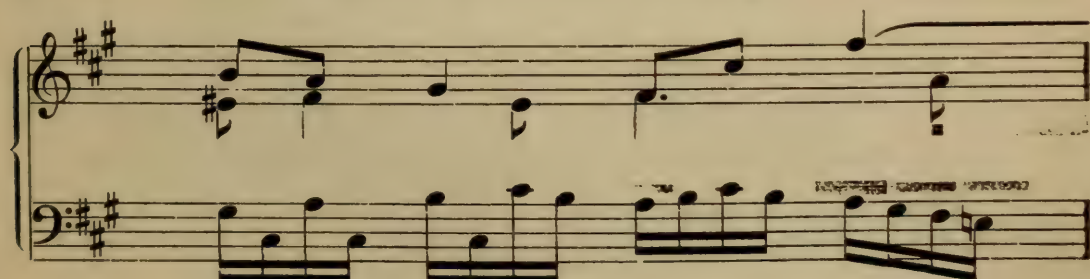


ferner Figuren wie  und ähnliche.

Oder auch einfach die lebendige Bewegung eines einzelnen aufwärtstragenden grösseren Intervallsprunges (am häufigsten einer Quart); solcher in einzelnen weiten Intervallen ausgreifender Bewegung wohnt eine intensivere emporstrebende Energie im Vergleich zu diatonisch ansteigenden Figuren inne; daher ihre Herausbildung bei stark belebten Steigerungen, vgl. das Zwischenspiel von Beispiel Nr. 267 aus der H-Dur-Fuge (Wohlt. Kl. II); oder das folgende mit den wechselnd in den zwei höheren Stimmen hinandrängenden motivischen Sprüngen:


No. 328.

Sinfonie (3st. Invention in A-Dur):



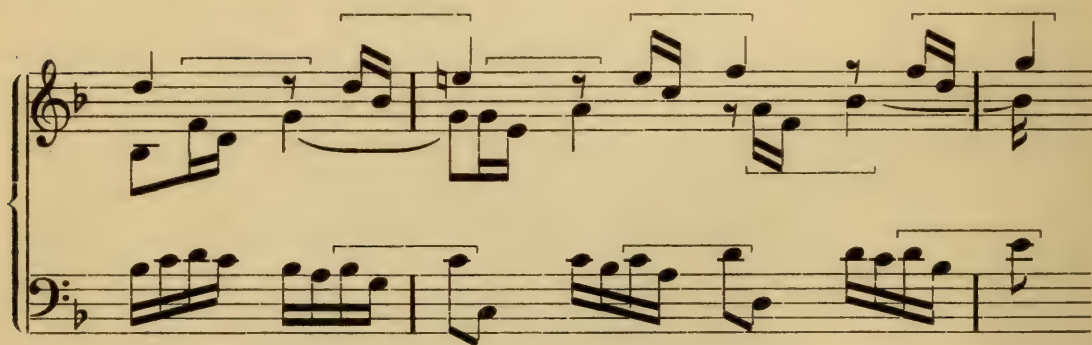


Das Motiv des steigenden Quartsprunges in gleichzeitiger Herausbildung mit dem Zwischenspielmotiv der einfachen, vorhin angeführten, um eine Quart diatonisch ansteigenden Linie zeigen die Takte von N. 325.

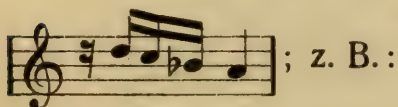
Ebenso entwickeln sich auch solche Intervallsprünge, denen noch eine anschwingende, auftaktige Figur vorangeht, meist als Rest einer Figur aus dem Thema, wie sie sich z. B. aus dem Anfang des Themas:  im folgenden Zwischenspiel herausbildet (bezeichnet mit —):

No. 329.

Sinfonie (3st. Invention) in F-Dur:



Für absteigende Entwicklungen ist die Umkehrung des einfachsten unter den ansteigenden Motiven, der geradlinig, diatonisch um eine Quart aufwärtsgehenden Linie, die häufigste Bildung:





No. 330. Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll (aus der Fuge):



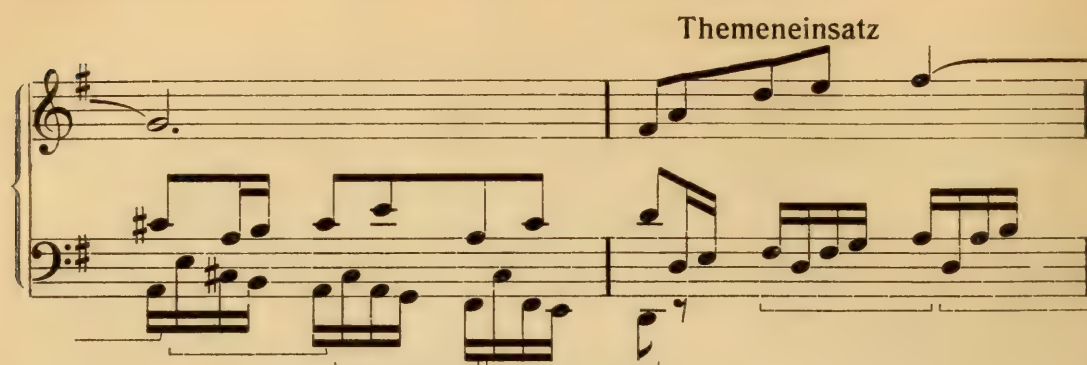
Ebenso in der abwärtsdrängenden Entwicklung des folgenden Zwischenspiels, dessen zugleich in Sechzehntel- und Achtelwerten erscheinende Motivbildung (bezeichnet mit —) aus dem Thema:




als verallgemeinerter Bewegungszug abgeleitet ist:

No. 331. Sinfonie (3st. Invention) in E-Moll:

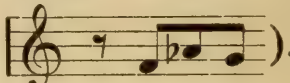


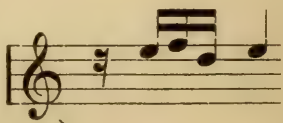


Neben diesem kurzen, geradlinig abwärtsführenden Bewegungszug bilden sich als typisch wiederkehrende spezifische Zwischenspiel-motive noch einfache, in ihrem Bewegungsausdruck äusserst plastische Figuren heraus, z. B. für langsamer herabsinkende

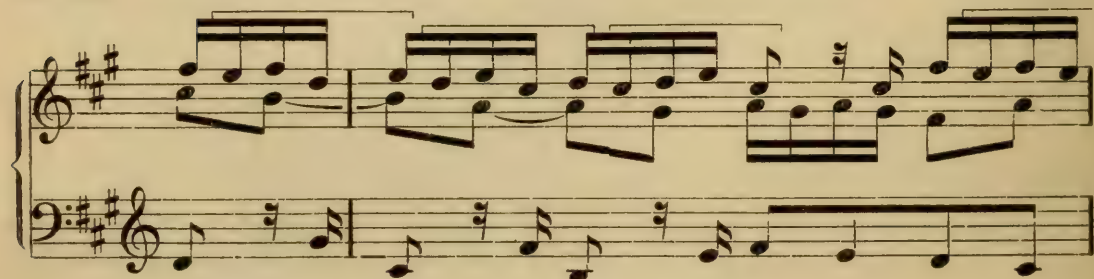
Bewegung:  Vgl. das Zwischenspiel in Nr. 319, wo

gleich anknüpfend auch die Variante  eintritt (beide

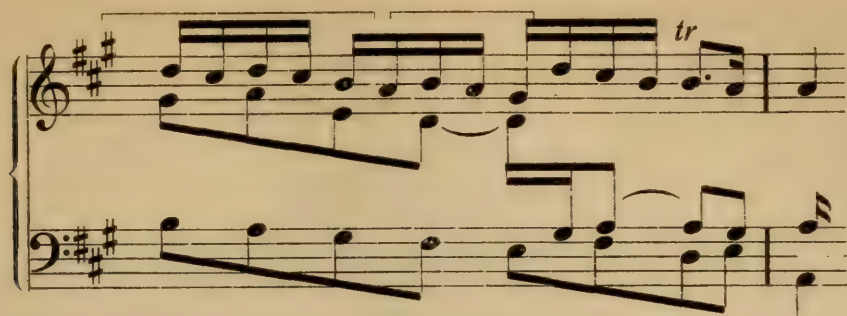
in diesem Falle abgeleitet vom Hauptmotiv: .

Das ähnlich geartete Zwischenspielmotiv  z. B. auch in folgenden Takten (bezeichnet mit —):

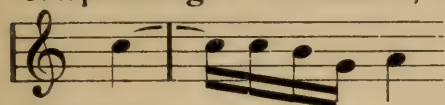
No. 332. Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll (aus der Fuge):







Ein in Zwischenspielen ungemein häufiger, gleichfalls langsam und nur stufenweise herabführender Linienzug, zu dessen Bewegung die ursprünglich von einander verschiedensten Themen und Themenfortspinnungen verfließen, ist z. B. auch folgender:



Bildungen.

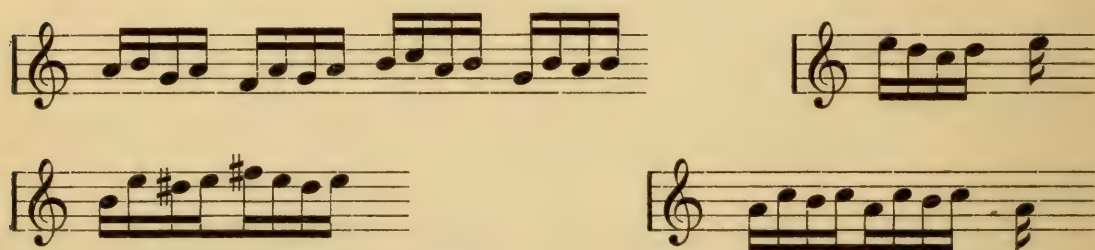
und noch mehrfache, diesem ähnliche

Die letzterwähnten, langsam herabsinkenden Motivzüge sind untereinander bereits nahezu identisch; das ist charakteristisch für ihre formale Bestimmung im Zwischenspiel; denn ihr Grundzug, zu dem sie hinstreben, ist der gleiche und die geringe, noch aus dem ursprünglichen Thema, von dem sie jeweilen abgeleitet sind, herstammende Differenzierung geht in dem verallgemeinerten Bewegungsausdruck auf.

### *Auflösung in die Schwebebewegung.*


Zugleich trat sowohl bei den langsam hinantragenden, als bei den ein langsames Hinabsinken symbolisierenden Motivbildungen zum Teil schon ein Uebergang in die gleichmässig gewellten Züge derjenigen thematischen Bildung hervor, die als Schwebethema zu charakterisieren war, und die auch im Zwischenspiel zu den typischen, häufigsten Bewegungsformen gehört. Es ist die von Bach in den allerverschiedensten Werken gebrachte Linienbildung, deren lebendiger Ausdruck in der leichtbeschwingten und einförmigen, wie in gewichtslosem Flug getragenen Bewegung liegt. Ihr nähern sich die Zwischenspiele besonders auch an solchen Stellen, wo die steigende oder sinkende Entwicklung intermittiert und in erreichter Höhe für kurze Strecken gleichmässig verharret (namentlich an Höhepunktsparten vor Entwicklung des Abstieges, welche durch die Be-

wegungen des Schwebethemas oft einen sphärenhaften Ausdruck gewinnen). Solches Festhalten einer Höhenlage wäre in seiner einfachsten, rudimentärsten Form die Kontinuität ein und desselben liegenden Tones; aber die Polyphonie will einen letzten Rest von Bewegung und symbolisiert das Schweben statt durch volles Stillliegen einer Stimme auf langgedehntem Tone noch durch geringe Schwankungen um eine durchschnittliche Tonhöhenlage. So bildet sich diese Bewegung, welche ebenso schon als ein Hauptthema für sich eintritt, (vgl. S. 209 f.) mit Vorliebe in getragenen Zwischenspielentwicklungen heraus, in schwebenden Linien wie:



und ähnlichen, die sich dem Bewegungsausdruck dieser Züge nähern.

Der Charakter getragener, schwebender Bewegung ist mittels solcher Motivbildung bei Bach sogar über ganze Werke verbreitet; beispielsweise über das unvergleichlich zarte und verklärte Präludium in E-Dur vom II. Teil des Wohlt. Klaviers; schon der Anfangstakt (s. Beispiel Nr. 226) zeigt das wogende Ineinandergreifen

der beiden ungemein einfachen Motive 

welche in denkbar primitivster, nicht mehr in gedrängtere Kürze zu fassender Andeutung eines leicht beschwingten, schwebenden Bewegungszuges erformt und in den verschiedenen Stimmen zu einer Gesamtbewegung ständig einander durchstreichender, bald gleichförmig ruhiger, bald weiter ausgreifender Wellungen ineinander geflochten sind.

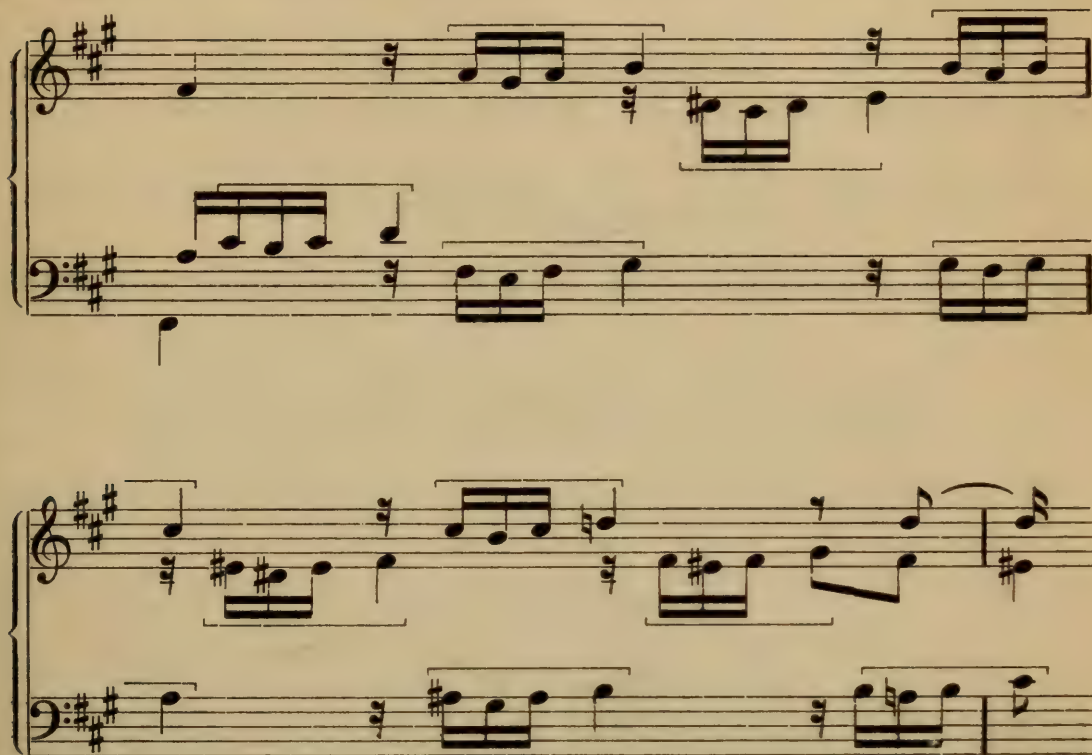
Indem aber länger in einer Höhe gehaltene Partien in der Polyphonie sich stets in Entwicklung und Ueberleitung herausbilden und ebenso in stetig fließender Entwicklung weiterleiten, entstehen auch zwischen der ungemein schmiegsamen Form der schwebenden Linienbewegung und emporsteigenden oder auch absteigenden Bewegungen mehrfache, ineinanderfließende Uebergangsbildungen; so z. B. bei sehr langsam hinantragenden Entwicklungen steigende



Motive, die nur stufenweise aufwärtsführen und den Schwebefiguren nahezu gleichkommen, jedenfalls mehr ein Emporschweben, als die Energie eines geradlinigen Hinansteigens darstellen:

Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll (aus der Fuge):

No. 333.



Aehnlich bei langsam aufwärtsschwebenden Bildungen Zwischen-  
spielmotive wie diese:




und ähnliche; letzteres beispielsweise im folgenden Takt:

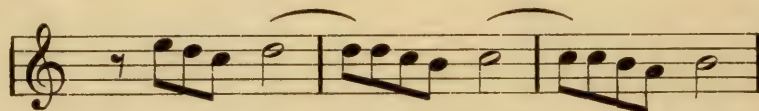
No. 334.

Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll:



Die gleiche motivische Figur erscheint bei herabschwebender Zwischenspielentwicklung in Umgestaltung zu langsam abwärts sinkender Bewegung:

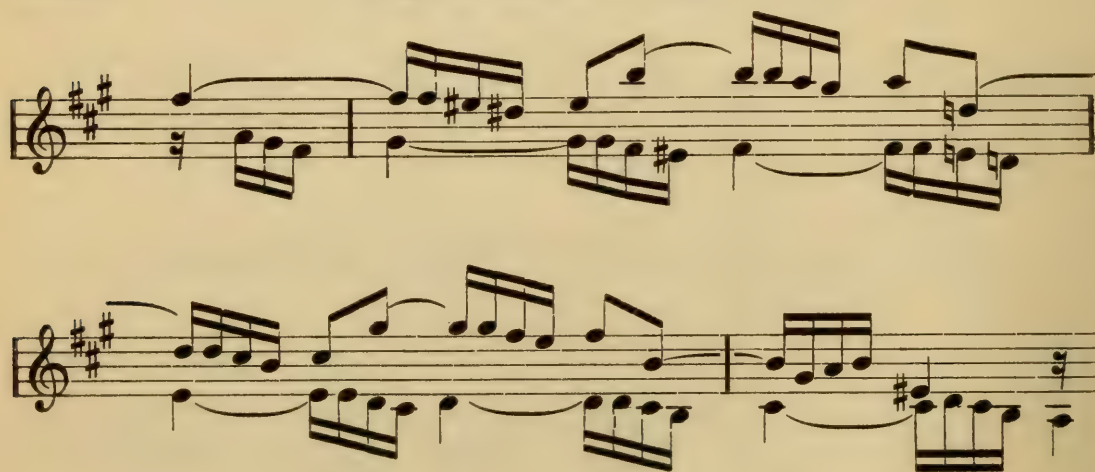
kender Bewegung:  Im gleichen Sinne findet sich als typischer, getragen herabschwebender motivischer Bewegungszug:



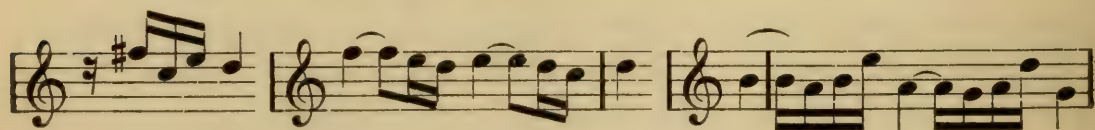
oder auch in Sechzehntelbewegung, z. B. in den folgenden Takten:

No. 335.

Fuge für Klavier in A-Dur:



Aehnlich auch allmählich abwärtsschwebende Motivbildungen wie:



u. a. m.



Wie sehr auch sonst, noch ausserhalb der Zwischenspiele, diese Linienbildungen bei Bach in ihrem Bewegungszusammenhang zu erfassen sind, und wie tief sie in der Bedeutung eines Bewegungsvorganges wurzeln, zeigt beispielsweise die Art, wie die Schwebebewegung als Thema in der Cis-Moll-Fuge (Wohlt. Klavier I.) (s. Beispiel No. 19) eingeführt ist; dort geht ihr immer die diatonisch um eine Quart ansteigende Linie, die sich sonst als das typische Zwischenspielmotiv herausbildet, voraus, wobei Bach in ebenso einfacher als genialer Weise durch Voranstellen dieses kurzen und primitiven Symbols mit seinem emportragenden Bewegungsausdruck bei dem nachfolgenden Thema den Charakter des Schwebens in der Höhe scharf verdeutlicht:



(Siehe Beispiel 18, Takt 35.)

Das Verständnis für die Dynamik der Bewegungen und strebenden Kräfte, welche in den Zwischenspielentwicklungen zur Liniengestaltung und -Ausspinnung führt, muss vor allem auch die Wiedergabe auf dem Instrument leiten; diese soll im Wesentlichen nichts anderes sein als ein Mitgestalten, daher stets wieder Neugestalten der Linienzüge nach ihrer Formenergie und nur unter Hervorkehrung der wechselnden steigenden, schwebenden oder abwärtssinkenden Bewegungskräfte; absolutestes, fast von den Tönen gelöstes Formen. Vornehmlich in der äusseren Dynamik muss die Wiedergabe von dieser Bewegungsentwicklung abhängig sein; insbesondere die Gestaltung der Schwebebewegungen erfordert auf dem Instrument entsprechende Zartheit in der Tongebung und Einfühlung in den Charakter dieser Themenbildung. Nichts Aergeres, als wenn man diese Figuren in etudenhaft-lautem Anschlag oder unter Verhetzung des Zeitmasses herausgemeisselt hört, das auch bei emporschwebenden oder sinkenden Motivbildungen an den meist getragenen Charakter ihrer Bewegungsvorgänge gebunden ist. Die beste Darstellung ist die, welche die Töne vergisst und die Linienbewegungen mitgestaltet.

### *Die Verallgemeinerung der Bewegungszüge.*

Innerhalb ein- und desselben Werkes kann aber in den Zwischenspielen die Zersetzung der thematischen Linien zu allgemeinen, bloss


im Dienste der Bewegungsentwicklungen stehenden Zügen auch dahin führen, dass steigende, schwebende und fallende Bildungen solcher Art verschiedentlich ineinander überleiten. So geht beispielsweise in der H-Dur-Fuge vom II. Teil des Wohltemperierten Klaviers die Bewegung des Schwebethemas (vgl. Nr. 20) in die Herausbildung des ansteigenden Motivzuges der in Nr. 323 angeführten Takte über, u. s. w. Daher kommt es nicht nur, dass aus gänzlich verschiedenen Themen die gleichen typischen Zwischenspielmotive abgeleitet sein können, sondern dass auch andererseits ein und dieselbe thematische Linie sich zu verschiedenen solcher vereinfachter Bewegungszüge auflockern kann. So sind, um bloss ein Beispiel zu erwähnen, von den angeführten Zwischenspielmotiven dasjenige des auftaktig beginnenden ansteigenden Linienzuges (Nr. 224), ferner das in umgekehrter Bewegung abwärtsführende Motiv (Nr. 330), das herabschwebende Motiv von Nr. 332 und das langsam und stufenweise hinantragende von Nr. 333 sämtlich aus der gleichen Linie, der in Sechzehntelbewegung gehaltenen kontrapunktierenden Gegenstimme zum Thema, abgeleitet (Unterstimme im 3. Takt des nachstehenden Beispiels), welche aber selbst auf das Thema (Takt 1 und 2) zurückgeht:

No. 336. Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll.

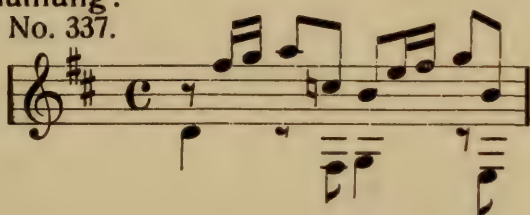
Anfang der Fuge:



Solche aufwärtssteigende Motivbewegung muss nicht immer mit einer Gesamtsteigerung im Satze verbunden sein, sie kann oft eine aufwärtstreibende Gegenströmung zu einer gleichzeitigen abwärtsgerichteten Entwicklung anderer Satzstimmen darstellen. In Uebergangsentwicklungen einer Mehrstimmigkeit können solche Züge verschiedentlich durcheinanderwogen, in reicher bewegtem Spiel der Kräfte, als bei gleichförmig durch alle Stimmen streichendem Steigen oder Sinken. Aus diesem Spiel durcheinander streichender Bewegungszüge resultiert ein getragenes, allmähliches Hinansteigen oder Sinken des ganzen mehrstimmigen Komplexes, das sich immer am sinnfälligsten in dem Steigen oder Fallen der obersten Stimme zeigt. Ineinanderwogen zweier Strömungen, deren jede mit ihrem Motiv den Bewegungsausdruck in der denkbar vereinfachtesten Form einer ansteigenden, auftaktig beginnenden Linie ausprägt, zeigt z. B.

das folgende Zwischenspiel (in dem die Figur  aus dem Themenanfang:

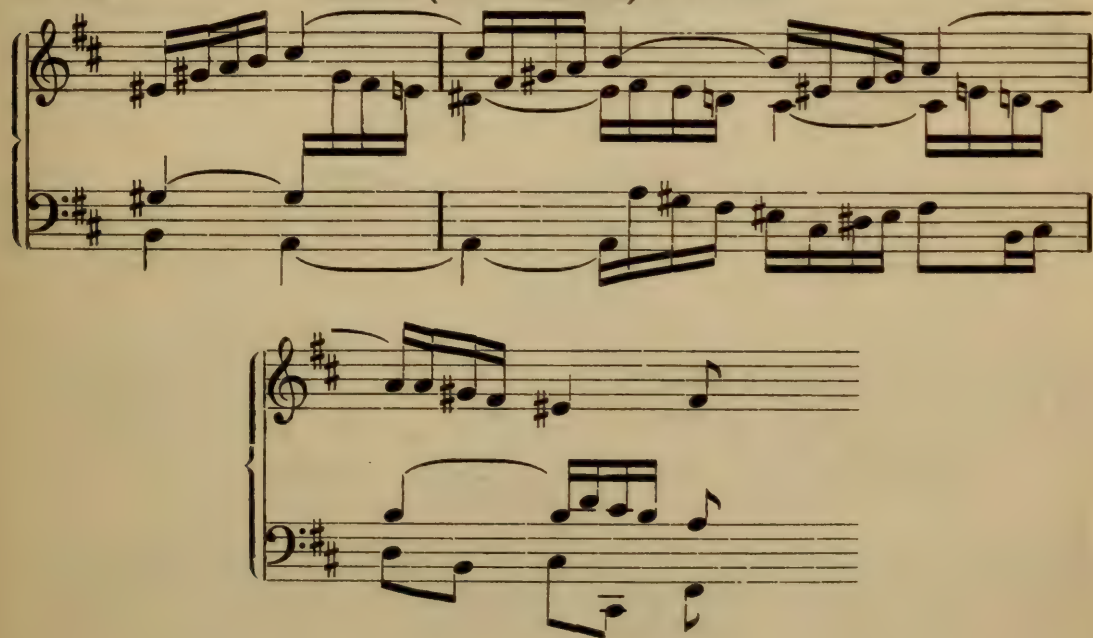
No. 337.



abgeleitet ist).

No. 338.

Sinfonie (3st. Invention) in D-Dur:

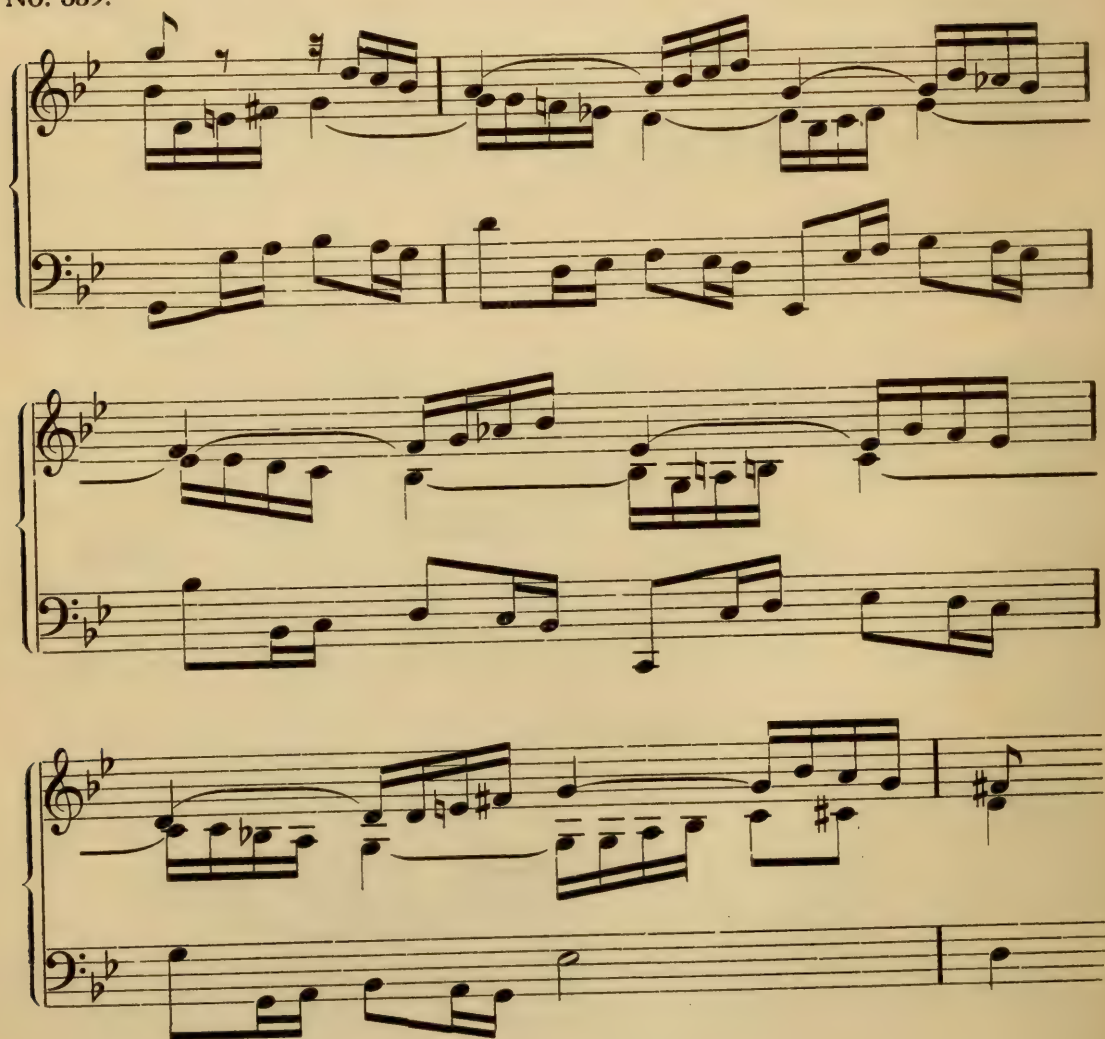


Der abwärts sinkende Zug dieses Zwischenspiels erfährt in reich bewegtem Kräftespiel das Gegenwirken der vereinzelt aufwärts tragenden Motivzüge in der Oberstimme, die jedoch mit ihren Kurvenhöhepunkten (cis-h-a) der abwärts tragenden Gesamtströmung der Mehrstimmigkeit folgt.

Auf- und abwärtsstreichende Motive, die einander in verschiedenen Stimmen durchsetzen, halten häufig die Gesamtheit der Stimmen in schwebender Bewegung, oft noch gleichzeitig mit den Bewegungen des Schwebethema's selbst sich vereinigend.

Auch bei unruhiger belebtem Ineinanderspielen der Bewegungen bilden sich die gleichen, einfachen Motive des Abwärts- und Aufwärtsstrebens heraus, z. B. im nachstehenden Zwischenspiel aus der Fuge in G-Moll (Wohlt. Kl. I.). (Das gleiche Motiv hier aus der Sechzehntelfigur im 2. Takt des Themas [s. Nr. 40] stammend):

No. 339.





Alle die erwähnten und noch ähnliche Zwischenspielmotive sind Züge, in denen sich lediglich eine bestimmte Formenergie ausdrückt. Es ist eine Art Abklärung der Melodik zu reinen Bewegungssymbolen, die hier vorgeht. Bedeutet die „Durchführung“ thematische Verdichtung, so ist das Zwischenspiel thematische Auflösung. Was in diesem Zersetzungsprozess von der ursprünglichen Charakteristik des Themas und seiner Motive übrig bleibt, sind jene auf einen letzten Kern vereinfachten, daher nur mehr allgemeinste Prägung tragenden, absoluten Bewegungszüge.

Hier ist es, wo Bachs Persönlichkeit in ihren dämonischen Tiefen am gewaltigsten aus dem Kunstwerk herausleuchtet; unter dieser Verallgemeinerung der Bewegungszüge dringt sie am stärksten und reinsten in ihrer verborgensten inneren Kraft durch. Ein ungeheurer Aufschwung liegt in seinen grossen Zwischenspielentwicklungen, die Befreiung von der Thematik und die Abstreifung von der besonderen Prägung bestimmter motivischer Gestaltung, das Aufschweben zu freiestem, immateriellerem Formen, von allen Fesseln gelöster Bewegungsausdruck.

Das Zwischenspiel ist ein Aufgehen ins Wesenlose. Der motivische Lösungsvorgang in ihm ist Ueberwindung der Thematik. Und damit führt diese Erscheinung im Zwischenspiel zu den ästhetischen und letzten psychologischen Grundlagen der Linienkunst überhaupt zurück; das Motiv ist aus Bewegung entstanden und verfließt hier wieder in Bewegung. Anfang und Ende aller Polyphonie ist Bewegung.









## **Fünfter Abschnitt.**

---

### **Technik der Linienverknüpfung.**

---

#### **Erstes Kapitel.**

#### **Die kontrapunktische Technik als Negativ der harmonischen Technik.**

##### *Die Satzentwicklungen als Gegensätze.*

**D**er bereits umrissene Entwicklungsvorgang in der linearen Satz-  
anlage führt zu einer der Harmonielehre antiligen Durch-  
dringung aller satztechnischen Erscheinungen. Die Harmonielehre  
geht von den Akkorden aus, und daher beruht hier die melodische  
Struktur zunächst in den Ergebnissen der Stimmführung; nichts-  
destoweniger besteht eine wesentlichste Forderung jedes guten har-  
monischen Satzes in einer Stimmführung, die weit über die bloss  
korrekten, nicht fehlerhaft störenden Verbindungen der Satzstimmen  
hinausgeht und auch die melodischen Linien zu möglichster Beweg-  
lichkeit und eigener Schönheitswirkung hebt; je selbständiger die  
Linienführung, desto vollendeter ist der akkordliche Satz. Dessen-  
ungeachtet bleiben die Linien, welche durch die Akkordreihen ziehen,  
von der Satzeinstellung aus das Sekundäre. Im Kontrapunkt  
nimmt die technische Satzentwicklung ihren Ausgang von der Einheit  
der Linie, und Grundgehalt ist nicht die akkordliche Wirkung, sondern  
die Auswirkung der melodischen Linien; die Vertikalverhältnisse,  
welche hiebei die Linienzüge durchstreichen, sind die Ergebnisse,  
wie es dort die Stimmführung war, das Sekundäre; auch hier bedeutet

dies nicht deren geringere Bewertung, sondern kennzeichnet bloss die grundsätzliche technische Satzeinstellung, und eine wesentlichste Forderung jedes kontrapunktischen Satzes liegt darin, dass die Zusammenklänge möglichst zu kompakten harmonischen Eigenwirkungen gesteigert sind. Aber die Verknüpfung zweier Linienzüge, in technischer Hinsicht Ziel und Hauptgehalt, ist hier von allem Anfang an durch die hereinspielenden Vertikalverhältnisse gebunden und bis zu gewissem Masse in deren Berücksichtigung gewiesen, wie auch andererseits die Harmonik von den primitivsten Akkordverbindungen an schon an die Berücksichtigung der Stimmführung geknüpft ist. Durchgängig sind für Harmonik und Kontrapunktik die Entwicklungsrichtungen Gegensätze, was hier Keim und Kern der Anlage, das Positive, erscheint dort als Ergebnis, welches hemmend der Auswirkung dieser Grundtendenz entgegentritt, als das Negative.

In der Harmonielehre sind jene Stimmführungsverhältnisse, die schon von den allereinfachsten Akkordverbindungen an in Betracht kommen, zunächst in negativem Sinne ins Auge zu fassen, d. h. sie beruhen noch nicht in Forderungen, sondern in Verboten; denn was zuerst zu beachten ist, solange es sich lediglich um die Möglichkeit handelt, zwei Akkorde zu verbinden, ist die Meidung störender Fortschreitungen (falscher Parallelen u. s. w.); erst in weiterem Stadium kommt es auch auf die Erzielung melodischer Stimmführung an, erst überhaupt gerundeter, d. h. nicht mehr völlig dem Zufall der Fortschreitung überlassener Linien, in weiterem Fortschreiten der Technik mehr und mehr solcher Linien, die darüber hinaus bis zu selbständiger Wirkung geformt sind; also hinsichtlich der melodischen Entwicklung ein Fortschreiten vom Negativen, dem blossen Fernhalten von Hemmnissen der Akkordverbindung, zu gleichfalls Positivem, der Hebung dieses nach der Satzanlage sekundären Moments zu eigener Bedeutung, Charakteristik und Plastik.

Dementsprechend sind umgekehrt im Kontrapunkt die Zusammenklängeverhältnisse, welche von der einfachsten Verknüpfung zweier Linien an in Betracht kommen, zunächst in negativem Sinne zu berücksichtigen; d. h. die primäre und primitive Aufgabe, zwei gleichzeitige Linienentwicklungen zu ermöglichen, wird, wie in der systematischen Entwicklung auch in der Entwicklung der Unterrichtsanlage, zuerst die Meidung störender Zusammenklangsergebnisse erfordern, die fortschreitende Beherrschung der Technik



von hier zur Forderung kompakter und kraftvoller, schliesslich bis zu akkordlicher Eigenwirkung gelangender Zusammenklänge hinstreben; das letzte Ziel ist ein Satz von vollendetster harmonischer Durchbildung in den Zusammenklangsverhältnissen. Harmonische und kontrapunktische Anlage streben also in ihren höchsten Entwicklungsformen einander entgegen, aber aus verschiedenen Ursprüngen zur gegenseitigen Durchdringung ihrer Elemente gelangend. Ihre Entwicklungsrichtungen laufen gegeneinander, was hier die Grundlage, erscheint dort als das Entwicklungsende. Daher stellt sich die lineare Kontrapunktik in ihrer ganzen theoretischen Durchführung und in allen ihren Erscheinungen als das Negativ der akkordlichen Anlage dar. Wie im harmonischen Satz das Gestemm der Akkorde sich zur Lockerung der melodischen Stimmenzüge löst, so liegt im kontrapunktischen Satz der Vorgang einer Verfestigung der linear entworfenen Mehrstimmigkeit zu Akkorden vor.

Das Hereinwirken eines bestimmten und wenigstens bis zu gewissem Grade unbewusst leitenden harmonischen Gefühls, das bei Musikalischen schon mit dem ersten, linear gerichteten Entwurf in zwei oder mehreren Stimmen die vertikalen Erscheinungen mit zu meistern vermag, darf nicht zur Verwechslung der primären und sekundären Momente verleiten, in welcher die ganze Unzulänglichkeit der bereits ausführlich besprochenen, den Kontrapunkt letzten Endes harmonisch fundierenden, theoretischen Einstellungen liegt.

Daran, dass der erste Entwurf in den Linien liegt, deren Anlage in ganzen Phasen und grösseren Zügen als melodischen Einheiten beruht, während die Vertikalerscheinungen erst als die zwischen ihnen eintretenden Zusammenklangsergebnisse, und zwar in der gekennzeichneten Art, berücksichtigt werden, ist insbesondere als scharfem, durchgreifendem Gegensatz zu der gewohnten Kontrapunktlehre festzuhalten, die von der Zusammenknüpfung zweier gleichzeitiger Töne ausgeht („punctum contra punctum“), also vom Intervall, um die ganze weitere Entwicklung an diese Zusammenklänge zu knüpfen und von ihnen aus eine fortschreitende Linienentfaltung zu erstreben. Die Durchbrechung dieses Prinzips „Punctum contra punctum“ ist, wie schon aus der ganzen Problemstellung als Schlussfolgerung zu gewinnen war, Vorbedingung für die Durchführung einer linearen Anlage. Wir haben nicht davon auszugehen, die Linien in bestimmten akkordlichen Intervallen als pri-

mären Gerüstpunkten zusammenzusetzen, sondern von der Anlage in Linienentwicklungen, deren möglichst ungehemmte Kombination zu erstreben ist, und wo sich die Linien berühren, setzt erst das Eingreifen der vertikalen Satzmomente ein, so dass diese Berührung und die Zusammenklangsverhältnisse stets eine Folgeerscheinung, das Sekundäre darstellen, das sich erst aus der Gleichzeitigkeit der linear gerichteten Entwürfe ergibt.

*Einstellung zu der tonalen Entwicklung und den harmonischen Erscheinungen im Kontrapunkt.*

So liegt im kontrapunktischen Satz auch die tonartliche Entwicklung zunächst in den melodischen Zügen, in zweiter Linie erst in den vertikalen Zusammenklängen, wenn auch diese für das Auge zunächst und am bequemsten das Gerüst der tonalen Entwicklung darzustellen scheinen. Die Linien mit ihrer Formenergie sind selbst Träger der tonartlichen Entwicklung, und wie es schon verfehlt ist, die Entstehung der Linien auf ein Aneinanderfügen von harmonisch verstandenen Tönen zurückzuführen (vgl. S. 260, Anm.), so ist auch bei Zwei- und Mehrstimmigkeit von dieser, erst ausgleichend in die Linien eingreifenden Tonartlichkeit auszugehen und das harmonische Gefühl nicht an die einzeln herauszugreifenden vertikalen Zusammenklänge zu binden, sondern es erstreckt sich über Linienentwürfe weittragender Zusammenfassung. Der harmonische Ausgleich in den Zusammenklängen ist dem gegenüber erst der sekundäre Prozess<sup>1)</sup>, sosehr auch hier nicht eine absichtliche Sonderung zu erstreben ist, vielmehr im Gegenteil schon mit dem primären, linearen Entwurf sich das Liniengeflecht umsomehr in gerundete Akkordformen legen wird, je weiter die musikalische Durchbildung vorgeschritten und je mehr ein latentes, hereinwirkendes Harmoniegefühl sich zwingend geltend macht. Sonst entsteht im Kontrapunkt ein Arbeiten, das viel zu ängstlich an die Zusammenklänge kettet, statt einen freien grossen Fluss der Linien zu entwickeln.

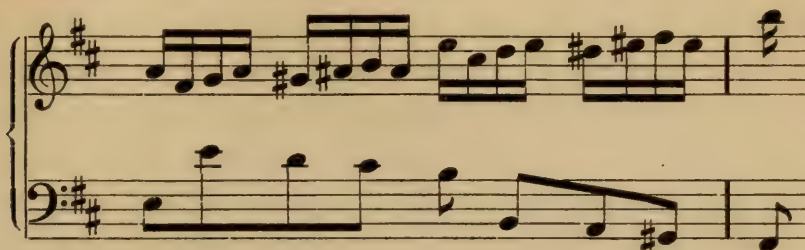
---

<sup>1)</sup> Scharf kennzeichnend spricht daher schon Hugo Riemann bezüglich der Stellung der Zusammenklänge im Kontrapunkt, allerdings noch ohne hiebei von der Anknüpfung an die Zusammenklänge (*punctum contra punctum*) loszukommen und eine primäre Anlage von Linien durchzuführen, von „nachträglicher Kontrolle und Korrektur.“ (Vgl. hiezu S. 134.)



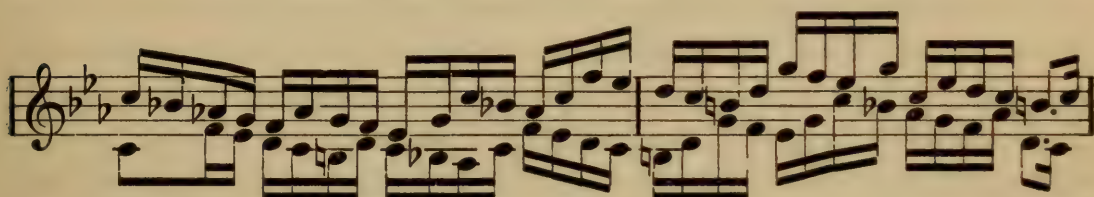
Würde man, um Einzelbeispiele herauszugreifen, an den folgenden Takt:

No. 340. Invention in H-Moll:



theoretisch in der Weise herantreten, dass man die Vertikalzusammenklänge als Grundbau und festes Gerüst auffasste, die melodischen Verhältnisse als Umspielungen, Belebungen und Figurationen, die sich zwischen jenen knüpfen, so wäre das Grundgefühl, aus dem die Satzstruktur hervorgegangen ist, gänzlich aus dem Auge verloren und die theoretische Darstellung verzerrt. Oder dass Bach in folgenden Takten:

No. 341. Toccata und Fuge für Klavier in C-Moll:



wo sogar infolge gleichmässigen rhythmischen Verlaufs beider Stimmen diese Ton für Ton in einen Zusammenklang treten, nicht alle die einzelnen übereinanderstehenden Sechzehntel als akkordliche Zweiklänge vorausempfunden, leuchtet wohl jedem ein, der diese Stelle mit musikalischem Sinn verfolgt, ohne die Gesamtheit des grosszügigen linearen Zusammenhanges in die Teilsplitter der einzeln aufeinanderfolgenden zweistimmigen Vertikalzusammenklänge zu zersetzen; aber ebensowenig sind diese Takte aus der Reihe der gerade immer zu Beginn der einzelnen Taktviertel stehenden Intervalle, als einer in primärem Sinne harmonisch konstruierten Zusammenklangsfolge, hervorgegangen, sondern aus den Linienentwicklungen, die sich bloss in jene Zusammenklangsverhältnisse aus dem hereinspielenden, ordnend eingreifenden harmonischen Gefühl

heraus einfügen. Es kommt hier nicht auf die Gesichtspunkte einer harmonischen Analyse aller aufeinanderfolgenden Intervalle an, sondern darauf, wie diese Takte in der Komposition entstanden; sie sind durchwegs aus den Linien hervorgegangen und wir hören den melodisch angelegten Satz in grösseren Proportionen, ohne uns bei jedem augenblicklichen Vertikalzusammenklang aufzuhalten.

In der beim Kontrapunkt festzuhaltenden Satzentwicklung kann natürlich die Verfestigung eines mehrstimmigen Linienentwurfs zu akkordlicher Kompaktheit einen sehr verschiedenen Grad erreichen; auch innerhalb eines Satzes liegt hierin ständig ein labiles Schwanken vor. Wer einen Blick auf einen kontrapunktisch angelegten zweistimmigen Satz wirft, erkennt, dass die vertikalen Zusammenklangsergebnisse sich an hervortretenderen Stellen bis zur Bedeutung von voll akkordlich empfundenen Wirkungen ausprägen, zwischendurch aber die verschiedensten Abstufungen klanglicher Verfestigung darstellen und oft gar nicht dem Eindruck eines akkordlichen Zusammenklangs überhaupt nahe kommen.

In jedem Falle ist es falsch, alle Ergebnisse im Vertikaldurchschnitt von vorneherein als Akkorde zu werten und daher von Zusammenklängen auszugehen; die gewohnte Anschauungsart fasst die in deutlicher akkordlicher Verfestigung hervortretenden Zusammenklänge als Grundgerüst auf und spricht bei den übrigen von „zufälligen“ Zusammenklängen, von „Durchgangsbildungen“, „Nebennoten“ u. s. w., welche sich zwischen die herrschende Akkordanlage einschleichen; das ist die genaue Umkehrung des lebendigen Vorgangs im polyphonen Geschehen und führt niemals zu dessen richtiger Erfüllung. Der Kontrapunkt geht nicht vom Akkord aus, sondern gelangt zum Akkord; mit diesem Entwicklungsvorgang muss die theoretische Darstellung mitgehen und ihn bei allen Erscheinungen scharf im Auge behalten. (Vollends die Anschauung, dass die guten Takteile es seien, welche die akkordliche Struktur trügen, und dazwischen durch die schlechten Takteile die Linien in freierer Gesetzmässigkeit gesponnen seien, ist äusserlich und schablonenhafte Oberflächlichkeit; gerade die mit der Herausbildung akkordlicher Verfestigungen zusammenhängenden Betonungs- und Schwerpunktsverhältnisse ergeben sich aus den Liniensteigerungen und finden oft in den äusseren Taktverhältnissen nur einen unvollkommenen Ausdruck.) Keine Lockerung vom ursprünglichen Massiv akkordlicher Klänge liegt beim Kontrapunkt vor;



sondern in entgegengesetztem Vorgang das Eintreten der Linien in vertikale Zusammenklangsergebnisse, die bald deutlicher und stärker zur Zusammenfassung in Akkorden oder akkordlichen Intervallen gelangen, bald hingegen in einer Energie der Bewegungen an einander vorbeigleiten, welche die gleichzeitig eintretenden Töne längst noch nicht als Akkorde, d. h. noch nicht in Verfestigung zu eigentlich akkordlichen Wirkungen vom Bewusstsein aufnehmen lässt; freilich schlummert auch in solchen Zusammenklangsergebnissen (— die also von der gewohnten Anschauungsart aus als „zufällige“ Bildungen etc. anzusehen wären —) ein latenter akkordlicher Zusammenklang, wie auch ein Zusammenhang mit der Tonalität des Satzes, und die harmonische Analyse vermag sie auch immer in ihrer Beziehung zur Harmonik des Satzverlaufs zu deuten; und wenn auch ebenso ihr Ausgleich im Sinne des tonalen Gesamtzusammenhanges eine Forderung des vollendeten Satzes bedeutet, so werden sie, als Klangwirkungen für sich betrachtet, noch nicht in so starkem Masse als verschmolzene Zusammenklänge vom Hören aufgenommen, dass ihnen akkordliche Erfassungsweise entspräche; der akkordliche Eindruck ist noch nicht der eigentliche, herrschende und vordringende Gehalt der Erscheinung. Die gleiche Erscheinung, das Fehlen einer vollen akkordlichen Wirkung, will die gewohnte Einstellungsart mit ihrer Bezeichnung „zufälliger“ Zusammenklangsbildungen andeuten, aber sie führt von der verkehrten Seite in die Kennzeichnung solchen Verfestigungsstadiums ein; nach ihr wären solche Gebilde nicht mehr Akkorde, während sie der lebendigen Satzentwicklung nach noch nicht Akkorde sind.

Unter der Schwungkraft ihrer Bewegung streichen die Linienzüge durch viele Zusammenklangsergebnisse, die gar nicht als Vertikalerscheinungen in solcher Intensität wahrnehmbar werden, dass zwischen ihren Tönen Zusammenschmelzung bis zu akkordlicher Wirkung eintritt. Und dies liegt weniger an einer zu kurzen Dauer der Zusammenklänge (die immerhin auch mitspielt), als an ihrer Stellung innerhalb der Linienphasen, welche über sie hinwegtragen, ohne ihre Einzeltöne hervortreten und ohne daher auch deren Aufsaugung in einen akkordlich-harmonischen Eindruck eintreten zu lassen. Das Gleiche liegt auch im drei- und mehrstimmigen Satz vor; dass sich bei steigender Stimmenzahl stärkere Annäherung an akkordliche Schreibweise vollzieht, liegt auf der Hand. Diejenigen zahllosen, im Verlauf zweier oder mehrerer Stimmen sich ergebenden

Zusammenklänge, die in verschiedenstem Grade der Verfestigung noch nicht Wirkung und Bedeutung kompakter Akkorde gewinnen, sind im Kontrapunkt nicht als „verdünnte“, in der Massivität gelockerte Akkorde aufzufassen, sondern der Akkord als verdichtetes Zusammenklangsergebnis.

Der Kontrapunkt ist nicht harmonisch zu fundieren, sondern harmonisch auszugleichen.

*Zusammenklangs-Unebenheiten zwischen den Linienzügen; parallele Dissonanzen und Stimmeneintritt in leere Klänge.*

Wenn daher im Kontrapunkt von der Anlage in Linien, zunächst zweier Linienzüge, ausgegangen und das Streben nach deren denkbar ungehemmtester Entwicklungsmöglichkeit als Kern der Technik im Auge behalten wird, so geht die erste Frage, welche die Zusammenklänge betrifft, im Sinne der ausgeführten, negativen Anfangseinstellung nach solchen Vertikalerscheinungen, welche durch gewisse Klangwirkungen störend der Linienkombination entgegenstehen und daher als Hemmnisse gegen den unbehinderten, reibungslosen Verlauf zweier Linien (zunächst!) auszuscheiden sind. Gegen gewisse Zusammenklangsergebnisse sträubt sich, wenn sich in ihnen zwei Linien berühren, das Gehör, sie treten darum in störender Weise heraus, wie eine Knotenbildung zwischen den gleichzeitig verlaufenden Linienzügen. Derlei störende Unebenheiten haben nichts mit akkordlich zu begründenden Erscheinungen zu tun und hängen an sich auch gar nicht mit der Zugehörigkeit dieser betreffenden Zusammenklangsercheinungen zu bestimmten Harmonien zusammen.

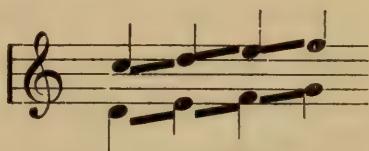
Solche störende Unebenheiten ergeben sich vor allem, wenn zwischen zwei Linien parallel eintretende Dissonanzen der (grossen oder kleinen) Sekunden, Nonen und Septen entstehen.

Nicht die Dissonanz an sich ist bedenklich; die Anwendung der Dissonanzen ist sogar im Kontrapunkt bedeutend freier als bei harmonischer Satzanlage; hier handelt es sich nicht um die Frage nach Konsonanz oder Dissonanz, sondern um einen viel allgemeineren Begriff, die Empfindung einer Reibung und Unebenheit, die im Linienverlauf bei parallelem Eintritt der Dissonanz (nur bei diesem!) als ein vom Gehör hervorstechend ver-



spürter Reizeindruck den Zusammenklangsbedingungen widerspricht, in denen ein glattes, auf auffällige, störende Zusammenklangsercheinungen nicht abgelenktes Verfolgen zweier und mehrerer Linienzüge möglich ist. Dass der parallele Eintritt von Sekunden (Nonen) oder Septen eine Reibung darstellt, die unser Gehör als unmusikalische Fortschreitung empfindet, geht schon aus einfachen Versuchen paralleler Führungen wie diesen hervor:

No. 342.



Ebenso bei verdeckten Dissonanzparallelen, d. h. solchen parallel eingeführten Dissonanzen, denen nicht das gleiche, bereits dissonante Intervall vorangeht:

No. 343.



(Diese störende Zusammenklangswirkung, welche das musikalische Hören durch ihre hervorstechende Härte auf sich ablenkt und damit in den Verfolg des horizontalen Verlaufs hemmend eintritt, ergibt sich jedoch nur bei der grossen oder kleinen Form der parallelen Sekunden (Nonen) und Septen, nicht bei alterierten Formen, welche sich der Grösse nach mit konsonanten Formen decken, z. B. verminderten Septimen, übermässigen Sekunden u. s. w.; diese sind auch bei paralleler Einführung unbedenklich).

Dissonanzen sind also in der kontrapunktischen Technik als Zusammenklänge ohne weiteres unbedenklich, wenn sie in Seitenbewegung oder Gegenbewegung eintreten; die Dissonanz an sich ist, soweit sie hier zunächst als ein in der Stimmführung zwischen den Linien auftretendes Zusammenklangsergebnis ins Auge gefasst wird, daher auch noch nicht den Gesetzen der Harmonik unterworfen, sie bedarf keiner Vorbereitung und Auflösung. Dies wird erst der Fall, wo sie sich (durch Dauer und be-

tonte Stellung im Satz) zu akkordlicher Bedeutung verfestigt. (Hierüber später.) Die Vertikalerscheinungen, also auch die Dissonanzen, sind zuerst bei derjenigen Bedeutung anzufassen, die ihnen als Zusammenklangsergebnissen zwischen den Linien, noch nicht als kompakten harmonisch-akkordlichen Wirkungen zukommt.

Ebenso treten Wirkungen, die unser Ohr als störend ablehnt, beim Zusammentreffen zweier Töne in leeren Quinten und Quartan, u. z. bei Parallel- und auch bei Gegenbewegung ein. Ihre im zweistimmigen Satz störende Wirkung ist anderer Art als bei parallelem Dissonanzeintritt, indem hier nicht die Härte, sondern die eigentümliche Wirkung der Leere hervorsticht. Die übliche Kontrapunktlehre, welche von den Gesetzen der Harmonielehre ausgeht, schliesst wie diese auch lediglich parallele Quinten aus. Solange jedoch der relativ klangarme, nur zweistimmige Satz vorliegt, dringt die vorstechende leere Wirkung, die in der Harmonielehre zum Verbot der Quintenparallelen führte, auch dann heraus, wenn die Quinte in Gegenbewegung eintritt, z. B.:

No. 344.



Nur wenn beide Stimmen nacheinander in die Quint eintreten, also bei Seitenbewegung, ist dieser charakteristische Eindruck gemildert; er tritt aber im zweistimmigen Satz immer in gewisser Schärfe auf, sobald beide Stimmen gleichzeitig sich in die Quint bewegen, (beim instrumentalen Satz noch stärker als beim vokalen). Dass hiebei die parallelen Einführungen, vor allem die offenen Folgen zweier reiner Quinten, immerhin etwas schärfer heraustreten wie Gegenbewegungsquinten, bewirkt keinen so grossen Unterschied, dass die letzteren ohneweiters als unbedenklich hinzustellen wären. Der Unterschied ist bei Zweistimmigkeit sogar sehr gering, jede terzlose Quint hat an sich die gleiche charakteristische Wirkung, die in der Stimmführung des harmonischen Satzes bei den verpönten Parallelen hervortritt. Von der Dreistimmigkeit an, die eine füllende Terz zu den Quinten bringen kann, ist allerdings der störende Charakter der Leere im Allgemeinen nur mehr bei paralleler Bewegung vortretend (hierüber später). Man vergl. für die Zwei-



stimmigkeit die schlechte Wirkung der Gegenbewegungs-Quinten auch im folgenden Takt, die sich von dem störenden Eindruck, wie er parallelen Quinten anhaftet, für ein musikalisches Ohr nicht so stark unterscheidet, dass man die schlechte Quintwirkung als aufgehoben ansehen könnte:

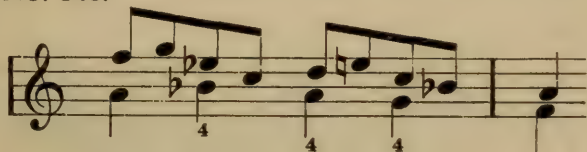
No. 345.



Auch im Unterricht ist es bei kontrapunktischen Schülerarbeiten eine der häufigsten Erfahrungen, dass leere, „quintige“ Wirkungen den guten Klang eines Satzes störend durchsetzen, der nach den Regeln der alten Kontrapunktlehre, wonach nur parallele Quinten zu meiden wären, korrekt gearbeitet wäre. Das musikalische Gehör ist sogar im Ganzen gegen Sätze mit vielen Leeren, wie sie die Quinten darstellen, viel empfindlicher als gegen eine hart dissonante Schreibweise. Dies zeigt auch schon eine oberflächliche Betrachtung des kontrapunktischen Satzes bei Bach. Die Gedrungenheit des Satzes, die das musikalische Gehör verlangt, liegt nur zum Teil darin, dass an hervortretenderen Stellen die Zusammenklänge die Bedeutung kraftvoller und klarer Harmonievertretungen gewinnen, sie beruht vielmehr auch wesentlich auf einer gewissen Zusammenklangs-dichte, die zwischen den Linienzügen herrscht, und der die leeren Wirkungen der Quinten und Quarten entgegenstehen.

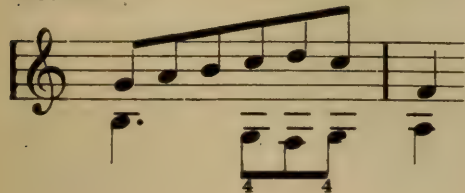
Die leere Wirkung der Quart ist im zweistimmigen Satz kaum geringer als diejenige der Quint; in paralleler, wie in Gegenbewegung heben sich Quartan an sich störend ab, z. B.:

No. 346.

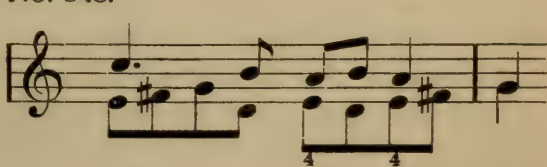


oder in Umkehrung der vorigen Beispiele:

No. 347.



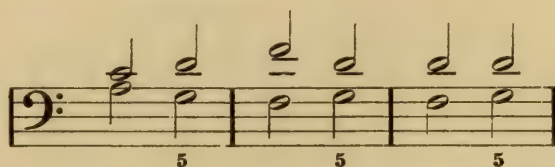
No. 348.



Die von der Harmonielehre her bekannte vorhaltsartige Dissonanzwirkung der Quart, welche fälschlicher Weise auch die übliche Kontrapunktlehre als Voraussetzung annimmt, tritt erst ein, wenn sich die Quart zu harmonischer Wirkung durchsetzt; analog wie bei den dissonanten Zusammenklängen. Als Zusammenklangsergebnis zwischen zwei Stimmenbewegungen ist sie zunächst von gleichartig leer klingender Charakteristik wie ihre Oktavumkehrung, die Quint.<sup>1)</sup>

Aus diesem Grunde ist bei dem zweistimmigen Satz von der Meidung leerer Quarten und Quinten, paralleler wie in Gegenbewegung erreichter, erst allgemein auszugehen; wo sie ohne schlechte Wirkung im kontrapunktischen Satz vorkommen, da greift eine gewisse technische Behandlungsart in ihre leere, hervorstechende Charakteristik ausgleichend ein, deren eigentümlichen Eindruck die Musiktheorie mit verschiedenen Umschreibungen wie „leer“, „kahl“, „hohl“ — auch schlechtweg als „quintig“ — zu kennzeichnen sucht<sup>2)</sup>. Andererseits sind jedoch auch alle diese, im Folgenden auszuführenden technischen Möglichkeiten, die störende

<sup>1)</sup> Die Erscheinung, dass jene leere Quintwirkung in der gleichen störenden Charakteristik wie bei Parallelbewegung auch hervortritt, wenn zwei Stimmen in Gegenbewegung in die Quint treten, findet sich merkwürdiger Weise in den gebräuchlichen Lehrbüchern, die sich sonst an überängstlichen Verkläuterungen nicht genug tun können, gar nicht berücksichtigt, obwohl gerade hier spezifisch unmusikalische Wirkungen vorliegen, die in jedem guten Kontrapunkt gemieden sind. Wohl enthalten die Lehrbücher fast durchwegs den schon im „Gradus“ von Fux sich vorfindenden Rat, bei der I. „Gattung“ mehr unvollkommene Konsonanzen (3 und 6) als vollkommene (5 und 4, 8 und 1) zu bringen. Dennoch findet man, um nur irgend eines aufzuschlagen, in dem bekannten Lehrbuch von Dehn Takte wie die folgenden als „Musterbeispiele“ angeführt (II. Aufl. S. 6):



Das sind leere Quintwirkungen, die nicht minder schlimm und aufdringlich sind als irgendwelche der verpönten Parallelen. Solchen leeren Quinten fehlt die Massivität, die der kontrapunktische Satz beansprucht.

<sup>2)</sup> Die Frage nach der eigentlichen Ursache der schlechten Wirkung von Quinten ist bis heute von der Musiktheorie nicht gelöst, obwohl nahezu jede Harmonielehre Erklärungen dafür zu bringen sucht. Im Grossen und Ganzen



Wirkung der Leere zu überwinden, gemeinsam sowohl auf parallele wie auf Gegenbewegungsquinten anzuwenden.

Eine historisch überkommene Stileigentümlichkeit, an der Bach noch festhält, verlegt beabsichtigte Wirkungen mit der leeren Quint an bestimmte Einschnitte in der musikalischen Form; ebenso wie zu Anfang eines Satzes der erste Zusammenklang zwischen beiden Stimmen gewöhnlich im Intervall einer Quint (oder auch einer Oktav) erfolgt, so besteht eine typische Formel für den Ausklang eines Satzes darin, dass die Stimmen unison oder in der Oktave schliessen und dass das vorangehende, vorletzte Intervall eine leere Quinte ist. Die leere Quintwirkung ist an solchen Stellen geflissentlich nicht vermieden, sie hat sich als ein historisches Stilmerkmal festgesetzt und hat natürlich nichts mit dem Wesen des zweistimmigen Satzes an sich zu tun.

Hiebei versieht Bach den oberen Ton der leeren Quint regelmässig mit der Figur eines Pralltrillers (oder ähnlichen Trillerfiguren), die sich an diesen erstarrten Schlussformeln vielleicht gerade zur Verdeckung des hohlen Quintklanges durch Umspielung mit der Sext festgesetzt haben mag. Diese Formeln finden sich in nahezu allen Werken Bachs nicht nur beim letzten Ausklang eines Satzes, sondern auch bei Teilabschlüssen innerhalb der formalen Anlage, z. B. bei dem Abschluss des ersten Teiles mit der Dominante, bei der scharf herausgehobenen Wendung in die Parallele u. s. w. In formaler Hinsicht führen daher diese Reste alter Schreibweise zu der Erscheinung, dass die klangliche Massivität, welche den musikalischen Satz beherrscht, sich gegen den Ausklang (oder Teilausklang) zu verdünnt, über die leere Quint ins Unison, ebenso wie sie sich umgekehrt mit dem Anfang erst über die Quint verdichtet. Die historischen Wurzeln dieser Stileigentümlichkeit reichen bis zu den ältesten Versuchen mehrstimmiger Schreibweise zurück, die vom Zusammenklang der vollkommenen Konsonanzen ihren Ausgang nahmen.

zerfallen die vielen bisherigen Begründungsversuche in zwei Gruppen, deren keine nach ihrem Grundgedanken die Bedeutung einer Lösung zu beanspruchen hat. Der eine Teil der Theoretiker sucht die schlechte Wirkung von Quintenfolgen harmonisch abzuleiten und begründet den Missklang damit, dass bei Bewegung in Quinten beide Stimmen in verschiedenen Tonarten fortschreiten, z. B. bei  $\begin{smallmatrix} g & a & h & c \\ c & d & e & f \end{smallmatrix}$  die untere in C-Dur, die obere in G-Dur; diese Erklärung ist schon deswegen hinfällig, weil sie ebenso auf Terzen- oder Sextenparallelen zutreffen würde. Eine andere Begründung geht davon aus, dass die Quint nächst der Oktave die vollkommenste Konsonanz sei und man daher Stimmen in Quinten noch nicht in genügendem Masse als zwei Stimmen sondere; auch diese Erklärung ist von Grund auf verfehlt; denn was an den Quinten stört, ist nicht das Unauffällige, sondern im Gegenteil die stark hervorstechende charakteristische Eigenart ihres Klanges. Vgl. S. W. Ambros „Zur Lehre vom Quintenverbote“ (Leipzig 1859) und Wilh. Tappert, „Das Verbot der Quinten-Parallelen“ (Leipzig 1869). Ferner Th. Uhlig „Die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung in Quinten“ und Riemann „Präludien und Studien“ (1896).

*Allgemeinste Zusammenklangsverhältnisse bei der zweistimmigen Linienverknüpfung.*

Dass ferner offene Oktavenparallelen zwischen zwei Linien nicht eintreten dürfen, versteht sich von selbst, aus dem gleichen Grunde, der ihrem Auftreten im harmonischen Satz entgegensteht: die Identität der beiden Linienfortschreitungen, die bei offenen Oktaven vorliegt, hebt die Zweistimmigkeit auf.

Von der als negativ gekennzeichneten Einstellungsweise, d. h. soweit es zunächst auf die bloße Frage des reibungslosen Linienverlaufs ankommt, sind also diese beiden erwähnten Gruppen von Zusammenklangsergebnissen zunächst auszuschliessen, parallele Dissonanzen, wie parallele- und Gegenbewegungs-Quinten und -Quarten, da sie im Allgemeinen und an sich von störender Wirkung, d. h. soweit nicht eine Technik vorliegt, welche diese mildert oder aufhebt. Beide Gruppen sind im Folgenden, so verschieden die Charakteristik der Klangleere von der Schärfe bei parallelem Dissonanzeintritt, als „Unebenheiten“ oder „Reibungen“ in gemeinsamer Zusammenfassung bezeichnet. Mit ihrer Meidung muss zunächst, als einer Norm, begonnen werden; freilich ist hiervon zu einer Technik vorzuschreiten, welche auch diese Knotenbildungen zu lösen und zu überwinden vermag, ebenso wie die Harmonielehre dazu gelangt, die anfänglich und an sich bedenklichen Stimmführungserscheinungen durch gewisse technische Behandlung dennoch mehr und mehr zu ermöglichen und sogar gute Wirkungen aus ihnen zu ziehen.

Sämtliche dieser Zusammenklangsintervalle, sowohl Quinten und Quarten als die Dissonanzen der Sekunden (Nonen) und Septen, sind demnach unbedenklich, wenn Seitenbewegung vorliegt, einerlei ob nun der Ton der einen Stimme als gehaltener Wert beim Eintritt des Zusammenklangs schon festliegt, oder ob er die neu anschlagende Wiederholung eines vorangehenden Tones darstellt, z. B.:

No. 349.

Aria variata für Klavier:





Dass unser musikalisches Gehör unter den Zusammenklangserscheinungen, durch welche zwei Linien hindurchfliessen können, eine bestimmte Auslese trifft, dass Dissonanzen in parallelem Auftreten als unmusikalisch empfunden werden, während sie in Gegenbewegung den zweistimmig-melodischen Fluss nicht stören, dass für uns der Eindruck von Quinten und Quartan etwas Unangenehmes trägt, das sind merkwürdige, empirische psychologische Erscheinungen, die für die kontrapunktische Linientechnik grundlegend sind. Solche Intervalle, in denen sich die Linien berühren, kommen also hier zunächst nicht hinsichtlich ihrer harmonischen Bedeutung (als Teile von Dreiklängen) in Betracht, sondern hinsichtlich ihrer unmittelbaren Wirkung als Zusammenklangsergebnisse, durch welche zwei Linien gleiten und ihnen entspricht auch andere technische Behandlungsweise als Intervallen, die als Akkordteile, also rein harmonisch, zu fassen sind.

Bei dieser Wirkung spielt sowohl eine gewisse Verschmelzungsdichte der Intervalle mit, als die Bewegungsart, in der diese erreicht sind. Gleichzeitige Linien bewegen sich am ungehemmtesten in einer mittleren Dichte, die zwischen den zu grossen Härten paralleler Dissonanzen und den vom Gehör gleichfalls als unmusikalisch abgelehnten, zu dünnen Verschmelzungen eines an leeren Intervallen reichen Satzes liegt. Bei parallelem Eintritt, der den besonderen Charakter der Intervalle am stärksten heraushebt, sind wir gegen Zusammenklänge am empfindlichsten, bei Seitenbewegung, die eigentlich nur halbe Bewegung beim Intervalleintritt darstellt, bloss die Bewegung einer Stimme, am unempfindlichsten.

Alle übrigen Intervalle stellen an sich, als Zusammenklangsergebnisse zwischen den Linien, soweit also noch nicht hereinspielende harmonische Rücksichten in Betracht gezogen werden, die ihre Wirkung beeinflussen, keine Unebenheiten und Reibungen dar, einerlei ob sie in paralleler, Gegenbewegung oder Seitenbewegung eintreten. Die Intervalle, die weitaus am häufigsten zwischen den Linien eines zweistimmigen Satzes erscheinen, sind die Terzen und Sexten; ihr Verschmelzungsgrad kann als die durchschnittliche Dichte bezeichnet werden, die im zweistimmigen Kontrapunkt herrscht. Grosse Strecken, oft nahezu ganze Sätze bei Bach weisen fast ausschliesslich, natürlich in reichem Wechsel, ein Zusammen-treten der Stimmen in Terzen und Sexten auf. Dies ist besonders dann der Fall, wenn auf längere Strecken zwei Stimmen in gleich-

mässigen Werten verlaufen, so dass sie Ton für Ton in Zusammenklänge treten; nur ist in solchem Falle auf konstanten Wechsel zwischen Terzen und Sexten zu achten; denn eine gleichmässige längere Führung in Terzen allein oder in Sexten allein, würde der grundlegenden formalen Forderung widersprechen, wonach in der Satzanlage die beiden Stimmen in der Zeichnung sich von einander abheben sollen. Die blosse Ergänzung einer Stimme durch eine durchgängig in gleichem Abstand, mithin auch in gleicher Gestaltung verlaufende zweite Stimme ist kein Kontrapunkt, sondern widerspricht geradewegs dem kontrapunktischen Empfinden. Insbesondere ist es hiebei die Forderung einer Durchkreuzung der Linienhöhepunkte, die einer längeren Kette der gleichen, parallelen Intervalle entgegensteht. Soweit daher eine solche Parallelbewegung in Sexten und Terzen unter gleichmässiger rhythmischer Fortschreitung beider Stimmen in Betracht kommt, ist daher ein Satzbild wie das folgende, mit stetigem Wechsel von Terzen (Dezimen) und Sexten, typisch:

No. 350.

Aus einer Fuge für Klavier in A-Dur:



Vergl. auch No. 341. Natürlich ist aber Beschränkung auf diese beiden Intervalle allein nicht geboten.

Aber auch, wenn man nicht einen solchen Fall, wo die Linien mit allen ihren einzelnen Tönen in Zusammenklänge treten, vor Augen hat, so sind zum grössten Teil die Intervalle, in denen zwei Linien sich berühren, einerlei in welcher Bewegungsart, die kompakten Zusammenklänge der Terzen und Sexten.

Unbedenklicher als die Quartan und Quinten sind im zweistimmigen Satz die Oktaven oder das gelegentliche Zusammenreffen der Stimmen in einer Prim (soweit nicht offene Parallelen vorliegen); keinesfalls sind diese beiden Intervalle, ähnlich wie Quartan oder Quinten, infolge ihres spezifischen Klangcharakters an sich bedenklich, da ihnen jenes hervorstechende, in eigentümlicher Trockenheit sich abhebende Moment fehlt. Allerdings sind sie



keineswegs, wie die kompakten Terzen und Sexten, geeignet, eine füllende Wirkung hinsichtlich der vertikalen Satzverhältnisse hervorzurufen und es ist klar, dass ein häufigeres Zusammentreffen der Stimmen in Oktaven oder Primen, welches nicht zu voller Setzweise beitragen kann, zu meiden ist, namentlich an betonten Stellen, wo naturgemäss am ehesten Hebung zu vollem Klang zu erstreben ist.

Dass auch das Intervall des sogenannten Tritonus (übermässige Quart oder verminderte Quint) als Zusammenklangsergebnis zwischen zwei zusammenfallenden Linientönen vollkommen unbedenklich ist, verdient bei der altgewohnten Scheu, mit welcher er heute noch von den meisten Lehrbüchern ins Auge gefasst wird, besonders betont zu werden. Der Tritonus ist in jeder Bewegungsart zwischen den Stimmen möglich, seine weiche Verschmelzung erträgt ohne weiters auch offene Parallelen. Die Bedeutung des Tritonus-Verbots in historischer Hinsicht gehört nicht hieher; aber die allgemeine Aengstlichkeit gegenüber dem Tritonus in der Technik des vollentwickelten Kontrapunkts stellt ein Stück musikalischen Aberglaubens dar. Er findet sich bei Bachs zweistimmigem melodischem Kontrapunkt als Zusammenklangsergebnis auf Schritt und Tritt.

Die Zusammenklangsbedingungen für den kontrapunktischen Satz sind allerdings bei verschiedenen Instrumenten etwas differenziert; die empfindlichsten Klangbedingungen weist mit seiner Härte der Klaviersatz auf, von dem im Studium des Kontrapunkts aus den erwähnten Gründen besser auszugehen ist wie von der vokalen Schreibweise, an welche die übliche Kontrapunktlehre anknüpft. In der Harmonielehre ist dies auch deshalb wohlbegründet, weil hier der Vokalsatz die empfindlichsten Klangverhältnisse, mithin die strengsten Einschränkungen für den Anfangsunterricht bietet. Im Kontrapunkt ist dies nicht der Fall, da der bedeutend weichere Vokalsatz viele Härten und Reibungen verschmilzt, die im trockeneren Klang des Klaviers hervortönen; schon bei den leeren Quinten und Quartan würde sich dies zeigen, die im Vokalsatz eine viel geringere Unebenheit bilden. Der Vokalsatz erfordert zunächst bedeutendere Einschränkungen hinsichtlich der Stimmumfänge; aber bei Studierenden, die von der Harmonielehre her kommen, bildet, wie auch hier zu betonen ist, die anfängliche Schwierigkeit nicht die Neigung zu einem Ueberschreiten melodischer Bewegungsfreiheit, sondern im Gegenteil eine ängstliche Gehemmtheit gegenüber kühner ausgreifenden Linienentwürfen. Ueberdies bietet der vokale Satz nie eine so scharf

ausgeprägte lineare Polyphonie wie der instrumentale; die vokale Polyphonie ist sinnlicher, sie liebt das stetige Einsinken der Einzelstimme in volle akkordliche Wirkungen. Ähnliches liegt, wenn auch nicht in so starkem Masse, auch beim Bläsersatz vor; überall, wo menschlicher Atem an der Tonerzeugung beteiligt ist, ergibt sich eine Tendenz zu einem Aufgehen in der sinnlicheren, harmonisch gerundeten Schreibweise.

Zudem kommt ein zweistimmiger, unbegleiteter vokaler Kontrapunkt kaum vor, höchstens gelegentlich auf einzelne ganz kurze Strecken, wo zwei Singstimmen allein erklingen; die kontrapunktisch gearbeiteten Duette sind begleitet, sei es durch akkordlichen, oder durch einen selbst kontrapunktisch gearbeiteten Satz, und das bedingt sofort andere Art und andere Masse der Rücksichtnahme auf die Zusammenklangerscheinungen. Hiezu kommt bei kontrapunktischen Studien noch der einfache praktische Vorteil, dass im Gegensatz zur vokalen Polyphonie der polyphone Satz für Klavier immer auch darzustellen und seinem Klang nach zu erproben ist. Ueberhaupt ist neben der Orgel das Klavier das eigentliche Bereich des linearen Kontrapunkts geworden.

Die erste, grundlegende, und, wie man auch sagen kann, die primitivste Entwicklung eines zweistimmigen Kontrapunkts besteht demnach darin, dass zunächst mit dem Entwurf zweier kombinierter Linien begonnen und als erstes Ziel vorerst festgehalten werde, wie überhaupt diese gleichzeitig möglich und im Hinblick auf die übergreifenden vertikalen Zusammenklangerscheinungen durchzusetzen sind. Freilich ist dies ein noch nicht vollendetes, aber das Anfang und Grundlage darstellende Stadium kontrapunktischer Satzanlage, und je weiter die Beherrschung kontrapunktischer Technik fortschreitet, desto mehr erschliesst sich diese dem Eindringen harmonischer Satzwirkungen, aber immer in der Weise, dass die linear gerichtete Anlage festgehalten wird und das Harmonisch-Akkordliche stets das sekundäre Moment bleibt. Damit, dass die erste Berücksichtigung der Vertikalerscheinungen zunächst da einsetzt, wo sie in schlechten Wirkungen vorspringen und sich gegen den glatten Linienverlauf spreizen, ist zu ihnen die Einstellung gewahrt, welche als negativ zu kennzeichnen war.

Von solcher anfänglich geringer, nur die Störungen fernhaltender Berücksichtigung der Vertikalerscheinungen gehen wir also nicht aus, um Klangwirkungen zu verdrängen, sondern um uns auf



die Linienauswirkung, den Kern der Satzanlage zu konzentrieren (analog wie die Harmonielehre von der Ausscheidung störender Stimmfortschreitungen erst zur Hebung des Satzes durch positive melodische Wirkungen vorschreitet). Wir gehen mithin von der denkbar lockersten Stimmenverbindung aus und erstreben zuerst eine von allen Hemmnissen möglichst gelöste Linienkontrapunktik. Grundgehalt der kontrapunktischen Schreibweise ist die lineare Kraftdurchsättigung im Gegensatz zur akkordlichen Klangdurchsättigung bei der harmonischen Schreibweise.

Dass es nichts destoweniger auch schon bei dem ersten Stadium kontrapunktischen Arbeitens nicht sein Bewenden damit haben kann, zwei Linien zusammenzuzwängen, wie es nur überhaupt zu ermöglichen ist und ohne alle Einfügung in harmonisch erfüllte Zusammenklänge an den hervortretenden gleichzeitigen Linienpunkten, versteht sich für jeden Musiker von selbst, auch wird bei Studierenden, die bereits die Harmonielehre beherrschen, stets von selbst bis zu gewissem Grade ein bestimmtes Harmoniegefühl bei der Linienverspinnung auf ein kraftvolles Hereinspielen akkordlichen Empfindens hinwirken, derart, dass schon von der ersten Konzeption an harmonisches und melodisches Empfinden ineinander fließen (analog wie schon beim Entwurf der einstimmigen Linien); je weniger eine die Zusammenklänge erst hinterher, nach dem ersten Entwurf ausgleichende Berücksichtigung der Harmonik in Betracht kommen muss, desto besser ist es.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Unter Zugrundelegung der ausgeführten allgemeinsten Zusammenklangsbedingungen, zunächst unter Meidung paralleler Sekunden oder Septen und der in Parallel- oder Gegenbewegung eintretenden Quinten oder Quarten, können auch im Unterrichtsgang bereits die ersten Uebungen in der Kombination zweier Linien im Rahmen kleiner kontrapunktischer Formen einsetzen, wenn sowohl die Technik der einstimmigen Linie erarbeitet, als auch ein bestimmtes formales Gefühl für die innere Satzanlage der Polyphonie gewonnen ist.

## Zweites Kapitel.

### Zur Technik der Zweistimmigkeit.

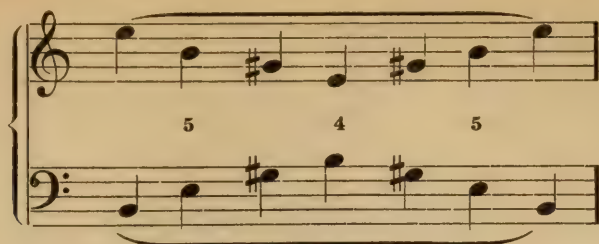
#### *Ueberwindung der Satzunebenheiten durch bestimmte harmonische Verhältnisse zwischen den Zusammenklängen.*

I ndem sich aber die Kontrapunktik auf dieses Ziel der Durchsetzung gleichzeitiger Linienzüge konzentriert, muss sie zunächst weiter nach einer Technik streben, welche die melodischen Entwicklungen möglichst über jederlei, auch über die zunächst störend wirkenden Zusammenklangerscheinungen hinübertragen, und daher eine technische Behandlungsweise ins Auge fassen, bei der die Linien auch jene ursprünglichen Reibungen zu überwinden vermögen, von deren Meidung zuerst auszugehen war. Sowohl die parallelen Dissonanzen als die in paralleler oder in Gegenbewegung berührten Quinten und Quartan können unter gewissen Umständen, die im Folgenden unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammenzufassen sind, ihre hervortretende, ungünstige Wirkung verlieren.

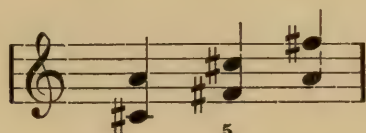
Die erste Möglichkeit, sie abzuschwächen, beruht in der Andeutung erhöhter akkordlicher Wirkungen, die ihren spezifischen störenden Klang zu verschmelzen und zu verdecken vermögen.

Folgen aufeinander zwei Zusammenklänge, welche ein und demselben leichtverständlichen Akkordgebilde angehören, so entsteht damit bereits ein intensiveres Hereinwirken einer harmonischen Erscheinung. Daher kann eine Quinte oder Quart, einerlei ob in paralleler oder Gegenbewegung, unbedenklich eintreten, wenn der letzte ihr vorangehende Zusammenklang mit der Quinte oder Quart einem zusammengehörigen einfachen Akkord angehört. Damit tritt bereits eine füllende Wirkung ein, welche die Leere des harten Quint- oder Quartklanges ausgleicht. Dies gilt wie alle folgenden Ermöglichungen von Quinten und Quartan in gleicher Weise für parallelen oder in Gegenbewegung erfolgenden Eintritt dieser Intervalle. Die einfachsten Fälle dieser Art bestehen darin, dass die beiden aufeinanderfolgenden Zusammenklänge dem gleichen Dur- oder Molldreiklang angehören; wie schon aus einem einfachen Schema ersichtlich, sind in solchem Zusammenhange Quinten oder Quartan von keiner störenden leeren Wirkung mehr:

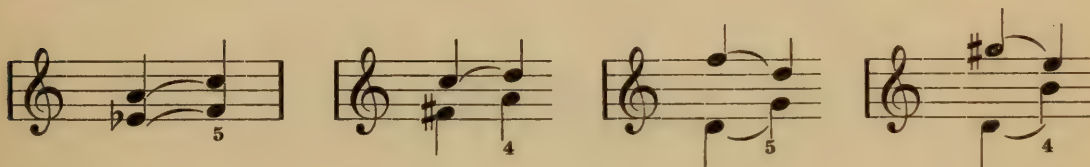




Auch in Parallelbewegung sind solche Quinten und Quarten unbedenklich:



Dasselbe liegt wie bei Dur- und Molldreiklängen auch bei Septakkorden oder überhaupt bei einfach verständlichen Harmonien vor, denen aufeinanderfolgende Zusammenklänge angehören können. Es genügt schon, wenn der Quint oder Quart ein einziger Zusammenklang vorausgeht, welcher sich mit ihr zu einem einfachen Akkord ergänzt, z. B.:

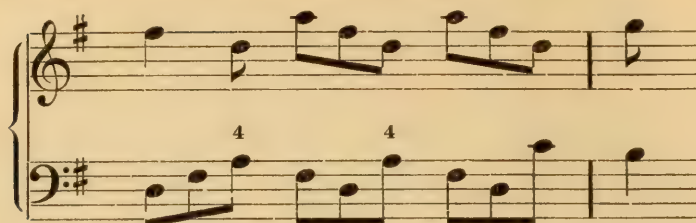


Die schlechte Wirkung solcher Quinten und Quarten ist dann durch die in den zweistimmig-melodischen Satz hereinspielende, auffällende und mildernde harmonische Wirkung aufgehoben (wie übrigens auch, und zwar aus dem gleichen Grunde, im harmonischen Satz Quintenparallelen unbedenklich sind, die bei Stimmenfortschreitungen innerhalb ein und desselben Akkordes entstehen).<sup>1)</sup>

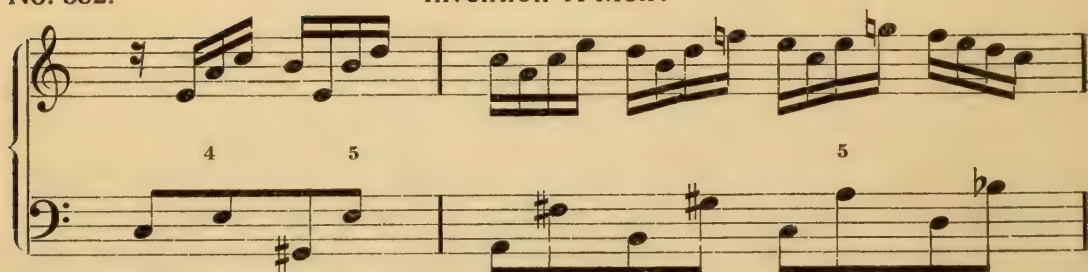
Bachs zweistimmiger Kontrapunkt zeigt zahllose Fälle dieser Art, z. B.:

<sup>1)</sup> Es versteht sich von selbst, dass die leere Wirkung von Quinten und Quarten ohne weiteres behoben sein kann, wenn zu zwei kontrapunktisch geführten Stimmen eine Begleitung in Akkorden noch hinzutritt, z. B. zu zwei kontrapunktisch geführten Violinstimmen eine Continuo-Begleitung. Durch diese können immer auch die Härten paralleler Dissonanzen mildernd beeinflusst sein. Hier ist von einem Satz die Rede, den ausschliesslich zwei kontrapunktische Stimmen bestreiten.

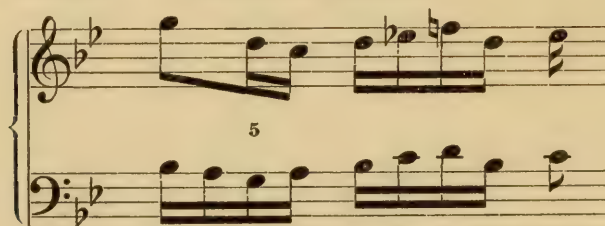
## No. 351. Invention G-Dur:



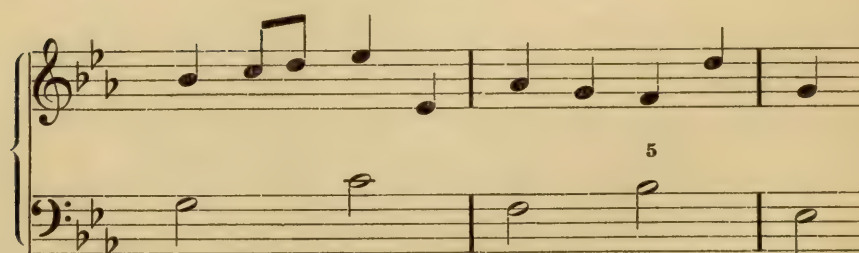
## No. 352. Invention A-Moll:



## No. 353. Invention G-Moll:



## No. 354. Sonate in C-Moll für Orgel:



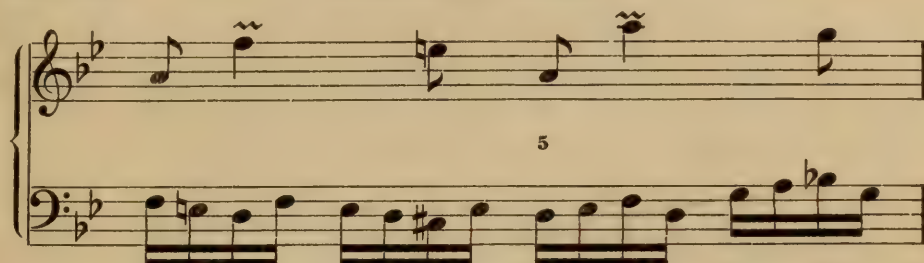
Das äussere Bild zeigt hiebei die aufeinanderfolgenden Zusammenklänge als Teile eines Akkordes (im letzten Fall z. B. ergänzt sich die Quinte mit dem vorangehenden Zusammenklang zum Septakkord b-d-f-as). Nur darf auch diese Erscheinung nicht zur falschen Grundeinstellung verleiten, diese Akkorde als das Primäre, die Satzgrundlagen anzusehen, statt sie aus dem Hereinspielen geschlossener harmonischer Formen zu verstehen, welche die melodisch konzipierte Zweistimmigkeit überstreichen.



Nicht nur wie in den vorangehenden Beispielen der letzte, unmittelbar vorangehende Zusammenklang, sondern auch in grösserem Zusammenhang die Harmonie des ganzen Taktes oder einer geschlossenen Partie wirkt oft füllend und ausgleichend auf eine Quinte oder Quarte des zweistimmigen Satzes, z. B.:

No. 355.

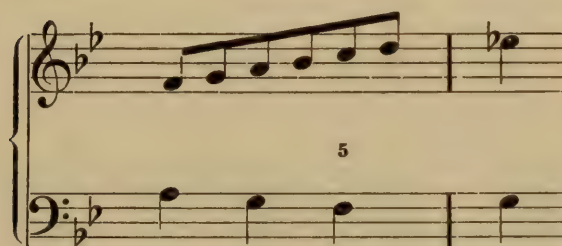
Invention in G-Moll:



(Die Quinte  $\begin{smallmatrix} a \\ d \end{smallmatrix}$  im D - Molttakt, nachdem zwischendurch kurz die Dominante  $\begin{smallmatrix} e \\ cis \end{smallmatrix}$  angetönt wurde.)

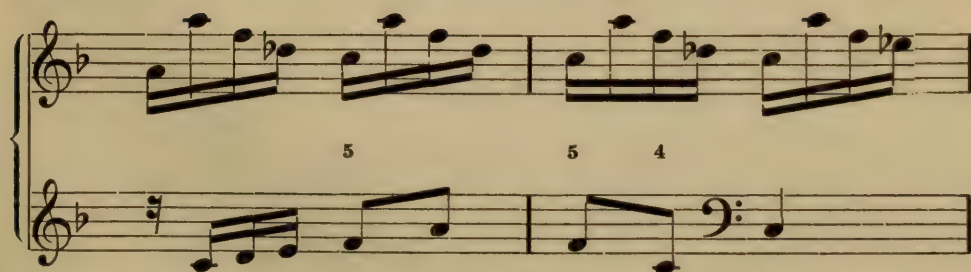
No. 356.

Menuet:



No. 357.

Ital. Konzert:



Eine solche ausgleichende und mildernde Wirkung zweistimmiger Quinten und Quartan entsteht wie bei der Aufeinanderfolge zweier

Zusammenklänge desselben Akkords auch dann, wenn die Quinte oder Quart mit dem vorangehenden Zusammenklang im Verhältnis eines Parallelklanges steht, also wenn die Quint oder Quart Mollparallele des vorangehenden, einem Durklang angehörigen Intervalls ist (z. B.  $\text{e}_a$  nach  $\text{g}_c$ ), oder Durparallele nach dem Intervall eines Mollklangs (z. B.  $\text{c}_g$  nach  $\text{a}_c$ ). Wie folgendes Schema zeigt, sind bei konstanter Bewegung zwischen einem Tonika- und Parallelklang zweistimmige Quinten oder Quartan nicht mehr von schlechter Wirkung:



Die selbe füllende Ausgleichswirkung tritt auch bei Parallelbewegung ein:



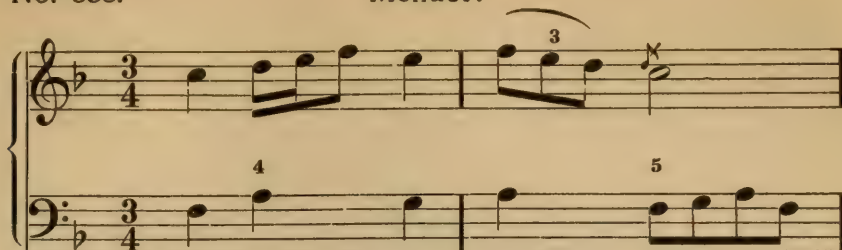
Wie diese Zusammenklangsfolge zeigt, sind hiebei sogar (bei  $\Rightarrow$ ) offene Quintenparallelen ohne schlechte Wirkung. Wie bei der Folge von Intervallen ein- und desselben Akkords sind es auch hier die vorangehenden Töne, die in das leere Quint- oder Quartintervall füllend hineinklingen. (Diese Erscheinung der ausgleichenden und verschmelzenden Wirkung bei den Zusammenklangsfolgen im Verhältnis von Tonika und Parallele ist im Grunde nur ein Spezialfall des früheren Gesetzes von Zusammenklangsfolgen innerhalb des gleichen Akkords, indem ein Durklang mit seiner Parallele zusammen das Bild eines Septakkordes ergibt, z. B.  $\text{a-c-e-g}$ ).

Beispiele aus Bachs zweistimmigem Kontrapunkt:



No. 358.

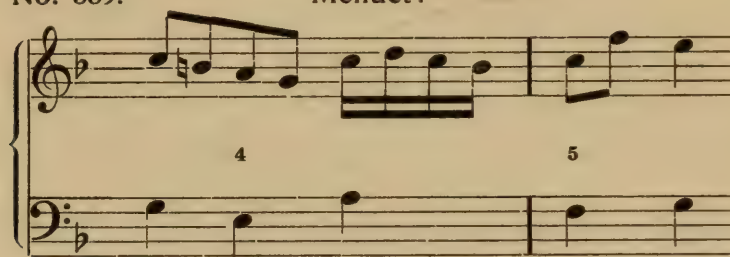
Menuet:



(Die Quarte  $\begin{smallmatrix} d \\ a \end{smallmatrix}$  nach dem der Durparallele angehörigen Zusammenklang  $\begin{smallmatrix} c \\ f \end{smallmatrix}$ ; die Quinte im zweiten Takt liegt mit dem vorangehenden Zusammenklang im gleichen Akkord).

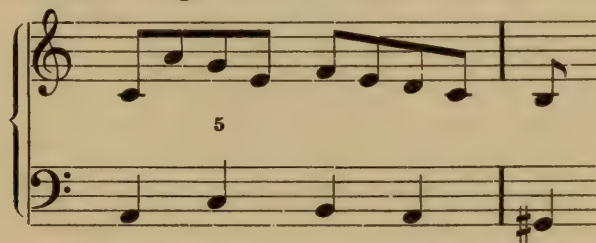
No. 359.

Menuet:



(Die Quarte  $\begin{smallmatrix} a \\ e \end{smallmatrix}$  nach  $\begin{smallmatrix} c \\ g \end{smallmatrix}$ ; die Quinte des zweiten Takts liegt mit dem vorangehenden Zusammenklang in der gleichen Dreiklangsharmonie.)

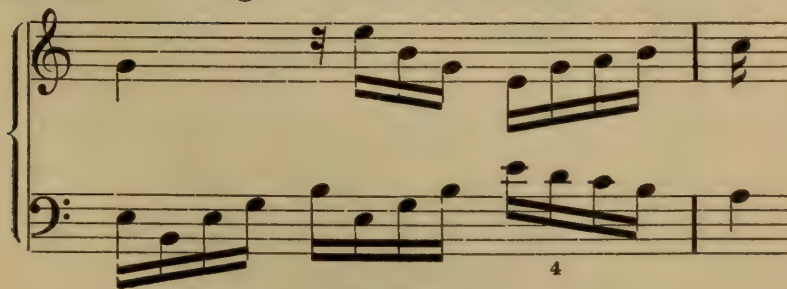
No. 360. Engl. Suite in A-Dur, Bourrée II.



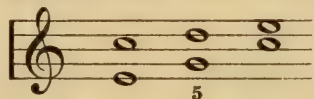
(Die Quinte  $\begin{smallmatrix} g \\ c \end{smallmatrix}$  nach  $\begin{smallmatrix} c \\ a \end{smallmatrix}$ .)

No. 361.

Fuge in A-Moll für Klavier:



Eine weitere, durch hereinspielende harmonische Wirkung bedingte Ermöglichung leerer Quinten und Quarten im zweistimmigen Satz liegt dann vor, wenn diese zum vorangehenden Zusammenklang in dominantischem Verhältnis stehen, z. B. wenn einer Quint  $\begin{smallmatrix} d \\ g \end{smallmatrix}$  das Intervall  $\begin{smallmatrix} e \\ c \end{smallmatrix}$  oder  $\begin{smallmatrix} es \\ c \end{smallmatrix}$  vorangeht. Solche dominantische Quinten oder Quarten entsprechen der auch im harmonischen Satz vorkommenden Erscheinung der sogenannten „Hornquinten“. Der Name rührt daher, dass solche Quinten besonders für den Hornsatz (mit den einfachen Naturtönen des Hornes) typisch sind. In der Harmonielehre besteht die Erscheinung der „Hornquinten“ darin, dass von zwei Stimmen die obere vom Grundton über die Sekund zur Terz, die untere von der Terz über die Quint zur Oktav fortschreitet, z. B.



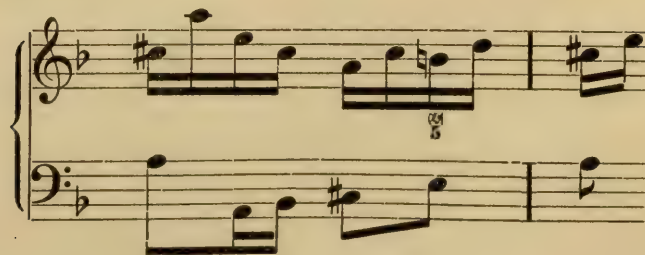
im vierstimmigen harmonischen Satz von Alters her als unbedenklich.

In den zweistimmigen kontrapunktischen Satz spielt die gleiche Wirkung herein und kann in viel freierer Weise zur Ermöglichung leerer Quinten oder Quarten führen; es genügt, wenn diese zu dem vorangehenden Zusammenklang die Dominante darstellen; dann ist die störende leere Wirkung bereits aufgehoben; der ihnen nachfolgende Zusammenklang braucht nicht wieder der Tonika anzugehören. Dies gilt in gleicher Weise von Quinten wie auch von Quarten, sowohl bei Gegenbewegung, als bei Parallelbewegung. Im Folgenden ist der einfachen Kennzeichnung halber auch hier von „Hornquinten“ oder „Hornquarten“ gesprochen.

Sie finden sich in Bachs Kontrapunkt ungemein häufig:

#### Italienisches Konzert:

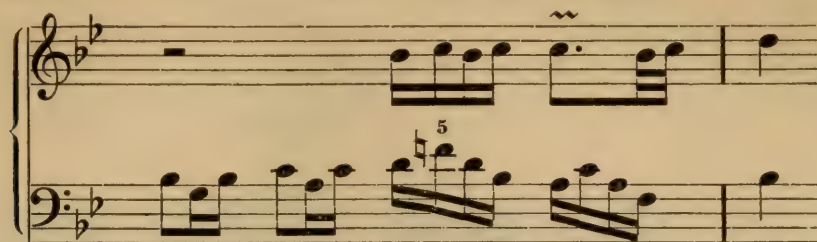
No. 362.



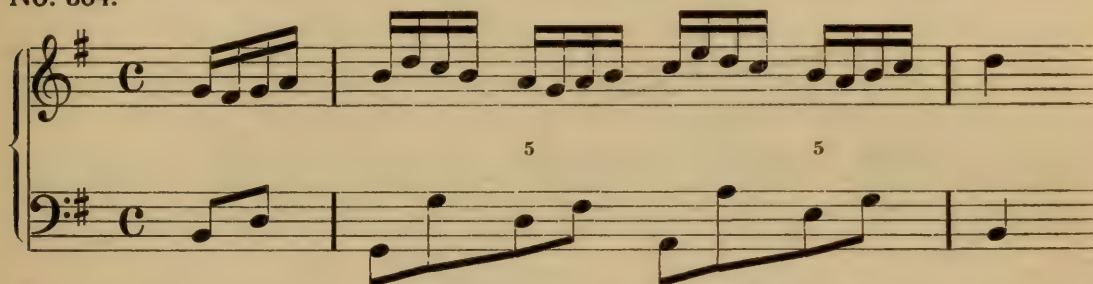
(Die Quinte  $\begin{smallmatrix} h \\ e \end{smallmatrix}$  nach dem  $\begin{smallmatrix} a \\ cis \end{smallmatrix}$ .)



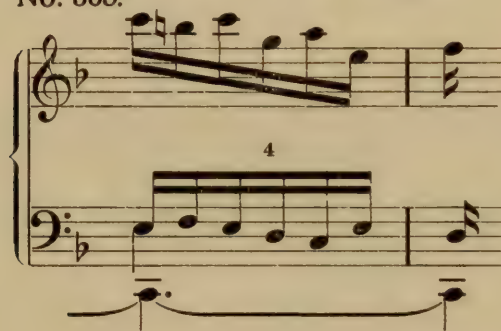
## No. 363. Choralvariation in G-Moll für Orgel:



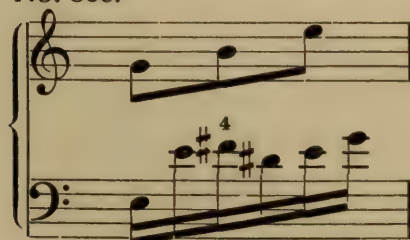
(Die Quinte  $\begin{smallmatrix} c \\ f \end{smallmatrix}$  nach dem Zusammenklang  $\begin{smallmatrix} b \\ d \end{smallmatrix}$ .)

Choralvorspiel für Orgel „Nun freut Euch, liebe Christeng'mein“:  
No. 364.

(Die beiden Quinten in dominantischem Verhältnis zum vorangehenden Viertel.)

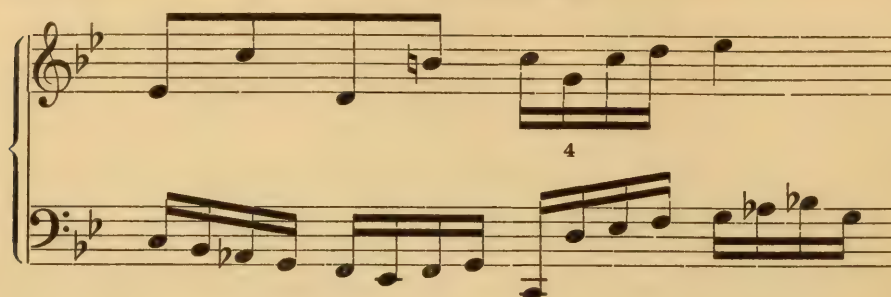
Toccata in F-Dur für Orgel:  
No. 365.

(Die Quarte  $\begin{smallmatrix} g \\ d \end{smallmatrix}$  nach dem Zusammenklang  $\begin{smallmatrix} c \\ e \end{smallmatrix}$ .)

Fantasie aus der III. Partite:  
No. 366.

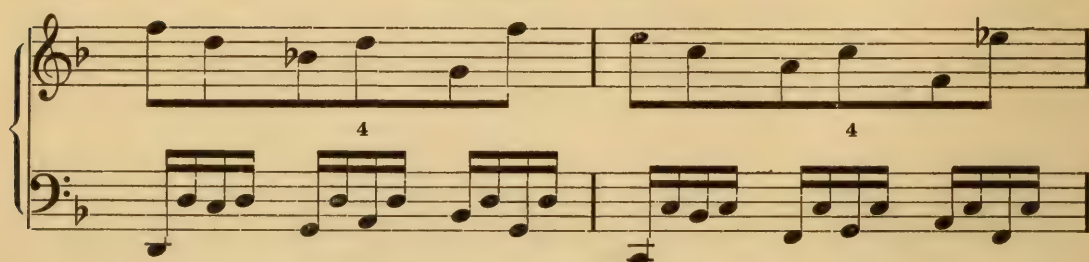
## No. 367.

## Invention in G-Moll:



## No. 368.

## Invention F-Dur:



## No. 369.

## Allemande aus der Franz. Suite in E-Dur:



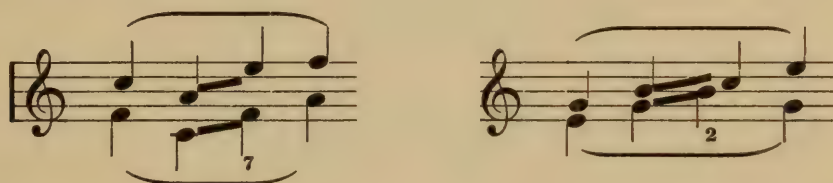
Ebenso wie die leeren Quinten und Quarten können aber auch die parallel eintretenden Dissonanzen im zweistimmig melodischen Satz ihren störenden harten Effekt durch hereinspielende harmonische Wirkung verlieren und ermöglicht werden, wie überhaupt alle hier und im Folgenden durchgeführten technischen Mittel zur Behebung von Unebenheiten im Zusammenklang zwischen zwei Linien in gleicher Weise für die Reibungswirkung parallel eintretender Dissonanzen wie für die leeren Quint- und Quartwirkungen Geltung haben. So vermag vor allem das Auftreten einer parallelen Dissonanz gemildert zu werden, indem der ihr vorangehende Zusammenklang sich mit ihr zu einem leicht verständlichen dissonanten



Akkord ergänzt; besonders bei Ergänzung zu Dominantseptakkorden ist dies der Fall, aber auch bei andern Septakkordformen. Dies zeigt bereits das einfache Anschlagen solcher paralleler Dissonanzfortschreitungen für sich:

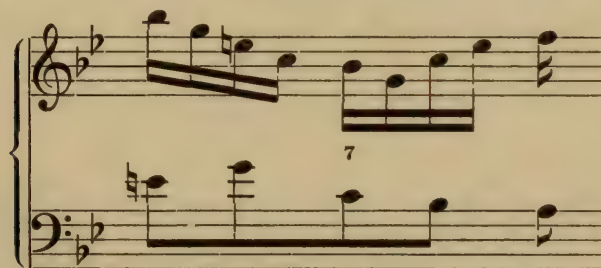


Auch die bedeutend schärferen parallelen kleinen Sekunden oder grossen Septen können bei entsprechender deutlicher, durch vorangehende Zusammenklänge hervorgerufener akkordlicher Ausgleichswirkung soweit gemildert werden, dass sie im Stimmenverlauf ermöglicht werden, wenn auch im zweistimmigen Satz ihr paralleler Eintritt seltener ist:

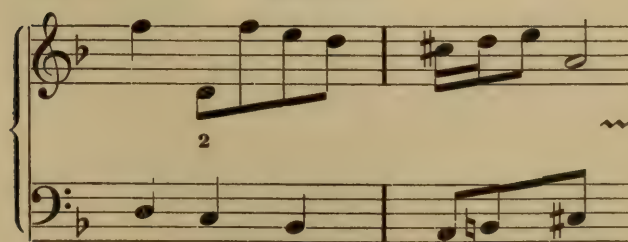


Beispiele aus Bachs Kontrapunkt:

No. 370. Allemande aus der I. Partite für Klavier:



No. 371. Menuet:



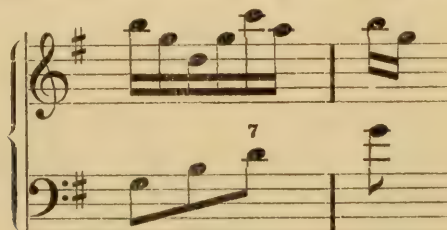
## Engl. Suite in A-Dur, Bourrée II.:

No. 372.



Auch solche parallel eintretende Septen und Sekunden, die im Verhältnis zum vorangehenden Zusammenklang dominantisch verstanden werden, also Dissonanz-Parallelen nach Art der „Hornquinten“ und -Quarten, kommen vereinzelt bei Bach vor, z. B.:

## No. 373. Courante aus der V. Partite:

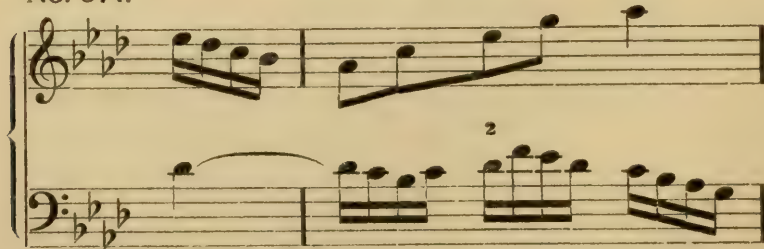


Der parallele Eintritt von  $\overset{c}{d}$  nach G - Dur - Intervallen ist durch akkordlich-dominantische Wirkung (d-fis-a-c) gemildert.

Ebenso im folgenden Beispiel die parallele Dissonanz  $\overset{es}{des}$ , als Dominant (es-g-b-des) von As-Dur verständlich:

## Invention in F-Moll:

No. 374.



Auch bei ausgesprochenen harmonischen Kadenzwirkungen (wie sie hauptsächlich bei Abschlüssen oder Teilabschlüssen eines



kontrapunktischen Satzes eintreten) kann eine Quint, auch ohne sich mit dem vorangehenden Zusammenklang zu einem Akkord zu ergänzen, so deutliche und starke akkordliche Wirkung gewinnen, dass der Eindruck der Leere damit übertönt wird, z. B.:

No. 375. Toccata und Fuge in G-Moll für Klavier (aus der Toccata):

B . . . . IV . . V . .

. . I IV . . V . . I

Die Quinte entsteht hier innerhalb eines von zwei zu zwei Takten stark hervortretenden kadenzierenden Abschlusses von Unterdominant, Dominant und Tonika. Dadurch entsteht der volle Klang des Quintintervalls, das eine ganze Harmonie andeutet. Die Deutlichkeit der Kadenzwirkung vermag die Quinte bis zur Konsistenz eines ganzen Akkordes zu steigern und aufzufüllen.

*Ueberwindung der Satzunebenheiten durch Leittonspannung  
und Chromatik.*

Alle diese technischen Erscheinungen, welche die zwischen den melodisch verlaufenden Stimmen störend eintretenden Reibungen und Härten gewisser Zusammenklänge zu mildern und aufzuheben vermögen, beruhen auf harmonischen Wirkungen und stellen damit bereits Beeinflussungen des mehrstimmig melodischen Verlaufs, des linear angelegten Satzes, durch die ihn durchkreuzenden vertikal-akkordlichen Erscheinungen dar. Die hereinspielenden akkord-

lichen Wirkungen, welche nach der Satzanlage als das Sekundäre zu bewerten sind, waren daher bereits ausgenützt, um in bestimmter, technisch verwerteter Weise in den zweistimmig-linearen Verlauf einzugreifen; aus der Erhöhung ihrer Intensität, wie sie durch Zusammengehörigkeit und gegenseitige Ergänzung aufeinanderfolgender Zusammenklänge entstanden war, war die ausgleichende, die Reibungen zu weicherem Klangeindruck verschmelzende Wirkung gewonnen.

Aber auch nach anderem, hiezu gegensätzlichem Prinzip ist es möglich, an die Ueberwindung der ursprünglich und an sich störend als Reibungen empfundenen Zusammenklänge heranzutreten, um die ursprünglichen Beschränkungen zu erweitern. Wie nämlich dort Erhöhung der vertikalen Wirkungen vorlag, so kann auch umgekehrt durch Erhöhung der linearen Intensität eine an sich störende Zusammenklangsunebenheit gemindert oder aufgehoben werden. Denn durch eine besondere Steigerung der melodischen Energie einer oder beider Stimmen erfolgt eine Ablenkung von der Zusammenklangserscheinung mit ihrer normaler Weise störend hervorspringenden Charakteristik. Ist es z. B. möglich, eine leere Quint oder eine hart parallel eintretende Dissonanz in solcher Weise zwischen zwei nebeneinander strömenden Stimmen entstehen zu lassen, dass an der Stelle ihres Eintretens sich eine besonders erhöhte melodische Spannkraft im Stimmenverlauf entwickelt, so vermag diese die Reibung jenes Zusammenklangs zu überwinden, indem sie das musikalische Hören auf sich konzentriert und es gar nicht bis zur Empfindung der herausstechenden Leere oder Härte kommen lässt. Der melodische Zug trägt über das zwischen den Stimmen auftretende vertikale Zusammenklangsergebnis hinüber. Hierbei ist aber vor allem an die Erscheinungen der melodischen Energie, der inneren linearen Spannungen, weniger an den Einfluss des rhythmischen Zeitmasses, der Schnelligkeit der Bewegung, zu denken.

Während daher bei den bisher dargelegten, auf dem Hereinspielen harmonischer Wirkungen beruhenden technischen Erscheinungen, welche auf die Ermöglichung ursprünglicher Reibungen im Stimmenverlauf abzielen, eine Zusammenfassung von Vertikalergebnissen zu gemeinsamer, dem Akkordlichen sich nähernder Wirkung vorlag, Verdichtung der Klangwirkung, vollzieht sich hier im Gegenteil eine Zersetzung der Zusammenklangserscheinung durch Absorption eines oder beider ins Intervall tretender Töne im linearen Zug, eine



Art Absplitterung eines Tones von der Zusammenfassung im Intervall mit seiner bestimmten Charakteristik. Der Klangmilderung durch hereinspielende harmonische Wirkungen ist also hier das Prinzip erhöhter linearer Energien gegenüberzustellen, das der Ermöglichung harter oder leerer, an sich störender Unebenheiten dient. Dies entspricht im eigentlichsten Sinne der Technik des melodischen Kontrapunkts; denn wie die Grundeinstellung der mehrstimmig-melodischen Satzanlage von der Tendenz ausgeht, mehrere lineare Züge möglichst unabhängig durchzusetzen und über Hemmnisse der übergreifenden Vertikalerscheinungen durch die melodische Kraft hinüberzuschwingen, so gelangt auch hier kein anderer Grundgedanke zur Anwendung als eine besondere Verstärkung der linearen Strömung an solchen Stellen, die für den glatten, melodischen Verlauf zweier Stimmen Klippen enthalten. Eine intensivere Hinlenkung auf die vertikalen Erscheinungen, wie sie durch den auffälligen, störenden Charakter jener Reibungen entsteht, wird hiebei durch eine umso intensivere Ablenkung auf die horizontale Satzströmung aufgehoben und ausgeglichen.

Eine solche melodische Intensitätssteigerung in ihrem Einfluss auf die Zusammenklangsreibungen liegt in verhältnismässig einfacher Weise schon vor, wenn durch Leittonbildungen und chromatische Fortschreitungen eine Erhöhung der linearen Spannkraft erfolgt. Jede Halbtonfortschreitung bindet in intensiverem Masse an den Zug der melodischen Fortschreitung; denn die Chromatik beruht in der Uebertragung von Leittonwirkungen auf ursprünglich diatonische Stufen und der Schaffung von Zieltönen, gegen welche die melodische Bewegung in erhöhter Intensität andrängt (s. S. 40 f und 50 f); die innerhalb einer Bewegung in Halbtönen einander folgenden Töne sind enger zu einer linearen Einheit verbunden.

So dringt durch den Spannungszustand, der in einer leittonartigen Fortschreitung liegt, ein dissonanter, vorhaltsartiger Charakter in die Quint und Quart; das melodische Hören ist stärker auf die melodische Fortsetzung einer Stimme als auf den Klang des Intervalls gerichtet. Im zweistimmigen Satz verliert im allgemeinen die leere Quint oder Quart schon ihren spezifischen, störend heraustönenden Charakter, wenn einer von ihren Tönen halbtonweise, aufwärts oder abwärts, fortschreitet. Es liegt eine Ableitung, eine Art Auflösung des störend hervorstechenden Quint- oder Quartintervalls vor, ähnlich wie Dissonanzen eine Auflösung erfahren. Zugleich tritt in das

Quint- oder Quartintervall selbst durch die Einschaltung einer erhöhten Intensität ein Spannungszustand, der die Leere der vollkommenen Konsonanz verdrängt. Man beachte z. B., wie in der nachfolgenden Stelle aus Bachs Sonate für Violine allein in G-Moll (Adagio)

No. 376.



die (mit  $\times$  bezeichnete) Quinte  $\overset{d}{g}$  infolge der nach es gerichteten Spannung des Tones d dissonant klingt. Erscheinungen des allen musikalischen Klängen immanenten Kräftespiels bestimmen auch hier in hohem Grade das musikalische Hören und ausserhalb des Klanglichen selbst liegende Vorgänge beeinflussen die Gesetze des musikalischen Verarbeitens.<sup>1)</sup> Immerhin ist bis zu gewissem Grade auch ein entsprechendes Zeitmass der Bewegung mit Voraussetzung, dass eine lineare Zusammenfassung der aufeinander folgenden Töne eintreten kann; denn ein längeres Verweilen auf dem Intervall der Quint oder Quart setzt natürlich immer das Eintreten ihrer spezifischen Zusammenklangswirkung mit der vom musikalischen Gehör störend empfundenen Eigenart durch, wie überhaupt alle melodische

<sup>1)</sup> Vgl. Guido Adler, „Der Stil in der Musik“ I. Leipzig 1911, S. 115. „Oktav und Quint, die sogenannten „vollkommensten Konsonanzen“, werden wohl zu allen Zeiten als möglichst vollkommen mit einander verschmelzende Töne angesehen, die zur Einheit der Klangbedeutung vordringen. Nichtsdestoweniger kann schon bei der Quinte der obere Ton im zweistimmigen Satz als ein der kleinen Sext vorgehaltener Ton aufgefasst werden, hat also nicht mehr reinen Konsonanzcharakter. Diese Auffassung greift aber erst in einer höher entwickelten Stilperiode mehrstimmiger Musik ein.“

Aehnlich nennt auch R e m a n n („Lehrb. d. Kontrapunkts“, 2. Aufl., S. 10) leere Quinten und Quarten dann unbedenklich, wenn „durch den Zusammenhang ihre Auffassung als Dissonanzen verbürgt ist“; (hiebei ist allerdings im Sinne der Riemann'schen Lehre von den „Klangvertretungen“ und „Nebentoneinstellungen“ nicht bloss an Leittonquinten gedacht und die Wirkung der leeren Quinten oder Quarten auf harmonische Erscheinungen, ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Klang zurückgeführt; dass aber das ganze, in Riemanns Harmonielehre zur Voraussetzung genommene Prinzip der „Nebentoneinstellung“ letzten Endes nur in dem Eingreifen eines melodischen Moments in die Akkorde beruhen kann, möchte ich auch hier mit Nachdruck erwähnen).



Mehrstimmigkeit auf einer gewissen Lebendigkeit des Zeitmasses beruht, das noch den Verfolg eines linearen Zusammenhangs ermöglicht.

Dass im Melodischen jede von der Skalandiatonik abweichende Chromatik von intensiverer, grellerer Wirkung ist als die Halbtonfortschreitungen, die an der gewohnten Stelle der Grundskala (von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe) liegen, kommt auch für die Technik der Quinten und Quarten in Betracht, indem bei stärkerer Chromatik der ganze Satz auch gegen den störenden Effekt von Quinten und Quarten unempfindlicher wird; immerhin hat im allgemeinen bereits eine auch in der diatonischen Grundskala enthaltene Halbtonfortschreitung die lineare Intensität, ein Verfolgen der Stimmen über die Quart oder Quint hinweg zu bewirken. Dies gilt in gleicher Weise, da im melodischen Kontrapunkt grundsätzlich kein Uebergewicht der höheren über die tiefere Stimme vorliegt, von den oberen wie von den unteren Stimmen, einerlei nach welcher Richtung die Halbtonfortschreitung erfolgt. Im Nachfolgenden ist, da auch jede chromatische Fortschreitung nichts als eine Leittonwirkung darstellt, für die Kennzeichnung solcher Fälle kurzweg von „Leitton-Quinten oder -Quarten“ gesprochen.

Schon an einem einfachen Beispiel vermag die völlig veränderte Wirkung hervorzutreten, die sich bei einer Quint durch Halbtonfortschreitung eines ihrer Töne einstellt; die beiden Quinten  $\begin{smallmatrix} c \\ g \end{smallmatrix}$ , welche im früher angeführten Takt (Nr. 344) mit ihrer spezifischen Leere unangenehm aus der Zweistimmigkeit heraustreten, erscheinen in ihrer Wirkung ausgeglichen, wenn nur einer ihrer Töne chromatisch weitergeführt wird, beispielsweise in der ersten der untere Ton c nach des, in der zweiten der obere nach as, so dass mit der erhöhten melodischen Intensität, die in dieser chromatischen Weiterführung liegt, die Klanghärte gemildert erscheint:

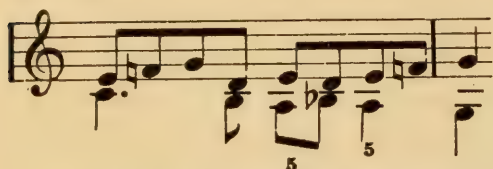
No. 377.



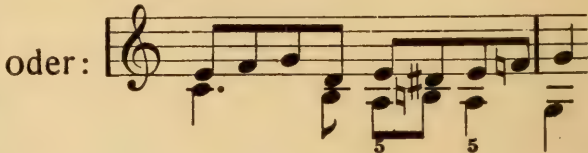
Auch an dem zweiten früher angeführten Beispiel (No. 345)

kann die leer heraustönende Quintwirkung durch Leittonfortschreitung behoben werden, z. B.:

No. 378.



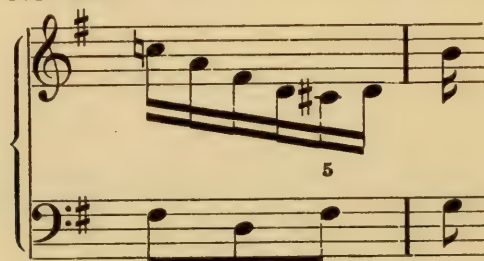
No. 379.



Bachs zweistimmiger Satz ist ungemein reich an solchen Quinten und Quartan, sei es in Gegenbewegung oder in Parallelbewegung, die ihre leere Wirkung durch Weiterführung einer Stimme um einen Halbton verlieren, z. B.:

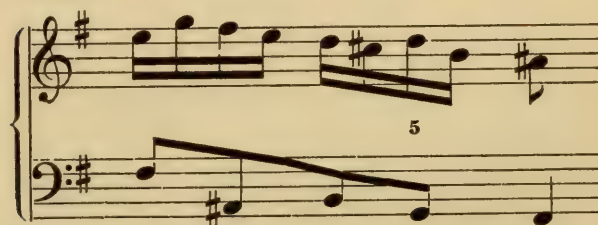
Courante aus der V. Partite für Klavier:

No. 380.



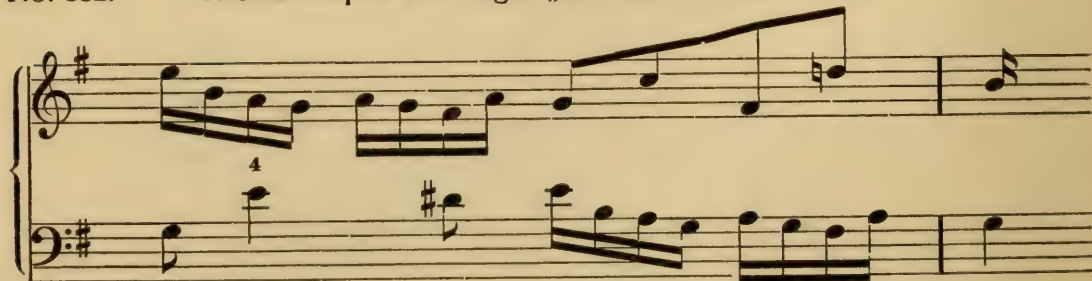
(Halbtonfortschreitung in beiden Stimmen.)

No. 381. Invention E-Moll:



(Halbtonfortschreitung in der Unterstimme, g-fis.)

No. 382. Choralvorspiel für Orgel „Wo soll ich fliehen hin.“

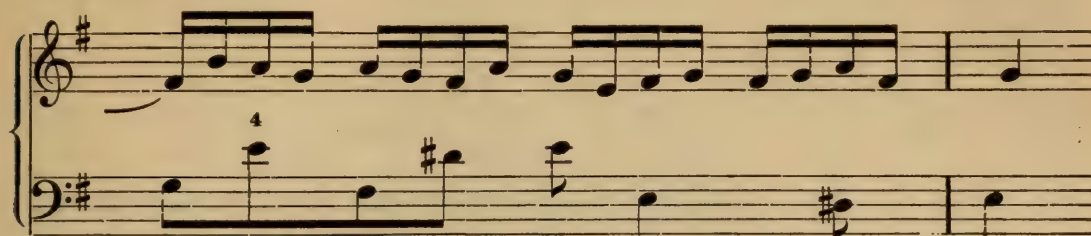


(Halbtonfortschreitung in der Unterstimme, e-dis.)



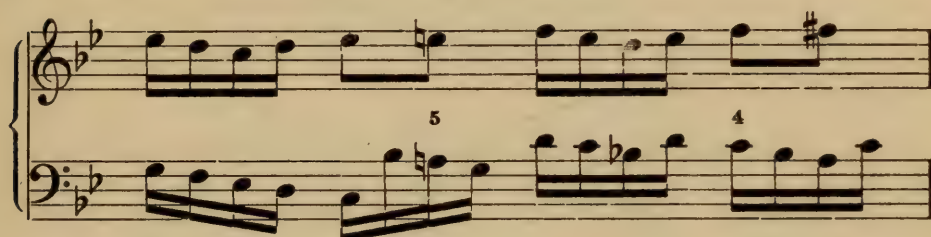
Analog in einer Variante dieses Taktes:

No. 383.



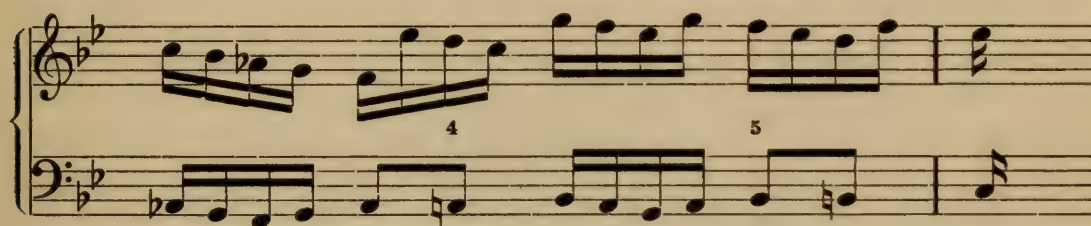
No. 384.

Invention in G-Moll:



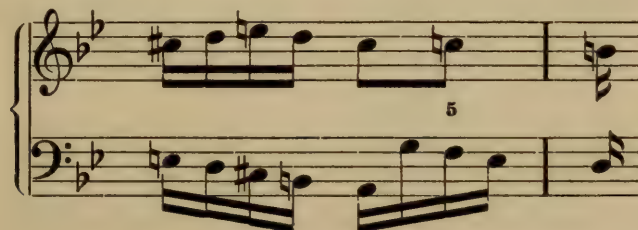
(Halbtonfortschreitung in der Oberstimme.) Analoge Erscheinung bei Umkehrung beider Stimmen, mit den chromatischen Fortschreitungen in der Unterstimme:

No. 385.



Aus dem gleichen Satz:

No. 386.



So ist überhaupt ein stark chromatischer Satz oft sehr reich an Quinten und Quarten, die hier unter der erhöhten melodischen Intensität weniger als Reibungen im Linienverlauf hervortreten, z. B:

No. 387.

Aus der Fantasie für Klavier in C-Moll:



Sogar offene Quintenparallelen, die an sich empfindlichsten Fortschreitungen, werden durch Chromatik ermöglicht, wie zwischen den zwei Oberstimmen des folgenden Orgelsatzes, wo die parallel erreichten Quinten ihre leittonartige Ableitung bald in der obern, bald in der untern Stimme finden, wodurch ihr kahler Klang verdeckt und ausgeglichen wird:

Toccata und Fuge in C-Dur für Orgel (aus der Fuge):

No. 388.



Eine Reihe unmittelbar aufeinander folgender offener Quintenparallelen enthält das kontrapunktisch höchst interessante Duett für Klavier in E-Moll von Bach, dem die folgenden Beispiele entnommen sind. Die Quinten und Quartan gewinnen sämtlich dadurch ihre Möglichkeit, dass die Töne (hier in beiden Stimmen) sofort chromatisch weitergeführt sind:

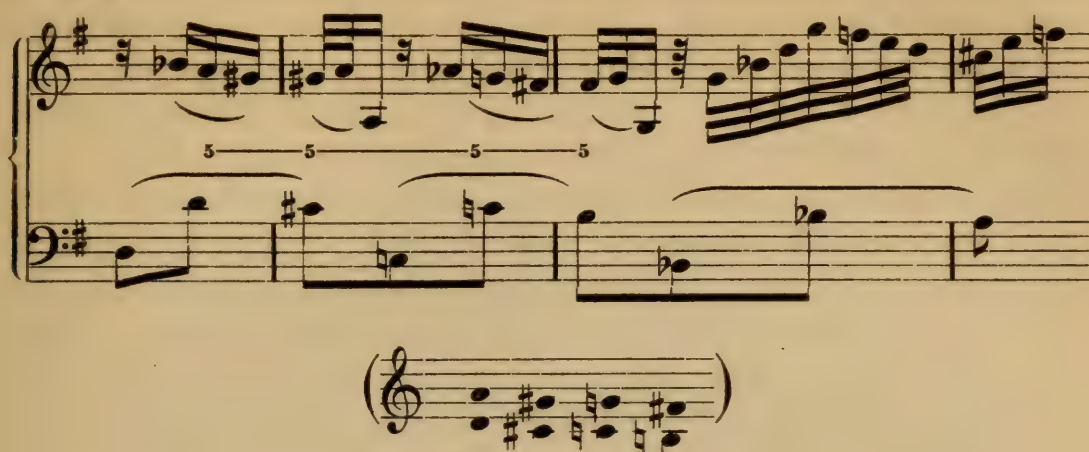
No. 389.

Duett für Klavier in E-Moll:



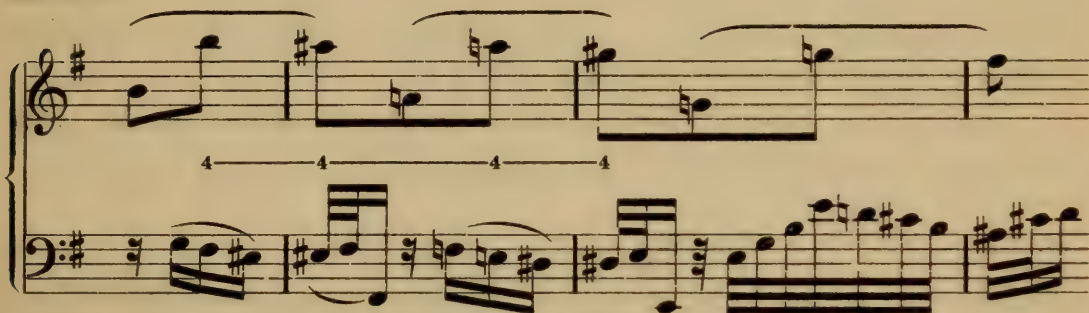


No. 390.



Ebenso in Umkehrung hievon:

No. 391.



*Ueberwindung der Satzunebenheiten durch motivische  
Energie der Linien.*

Wie die Leittöne, so enthalten auch Töne aus solchen Zusammenhängen eine intensivere Bewegungsenergie, die als Motive zu einer Einheit zusammengeschlossen sind. Ihre Energie erklärt sich, wie die der Leittöne, aus der in erhöhtem Masse vortretenden Empfindung eines Weiterdrängens in eine Fortsetzung; unter einem Motiv hatten wir eine solche geschlossene Bewegungsphase zu verstehen, welche für einen grösseren Formkomplex, in verschiedenen Umgestaltungen wiederkehrend, die Verarbeitungsgrundlage darstellt; Einheit ist nicht der einzelne Ton, sondern das Motiv, da eine solche Bewegungsphase ursprüngliche Einheit der melodischen Erformung darstellt. Ist einmal der melodische Zug eines Motivs als ein zusammenhängendes Ganzes deutlich vom musikalischen Hören aufgenommen, so ist auch in den einzelnen Tönen des Mo-

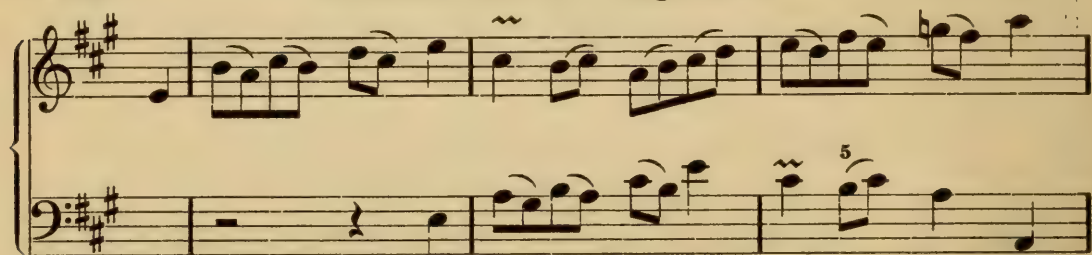
tivs die nach Weiterbewegung drängende melodische Energie von einer erhöhten Intensität im Vergleich zu Tönen einer sonstigen nicht motivisch zu einer Einheit geschlossenen Linienbildung.

Auch diese motivische Energie beeinflusst die kontrapunktische Satztechnik in besonderer Weise; denn ebenso wie die chromatische Intensität vermag auch die innigere Zusammenschliessung der Töne innerhalb eines als Motiv ausgeprägten und aufgenommenen linearen Gebildes über die ursprünglichen Zusammenklangsreibungen hinüberzuschwingen, indem das musikalische Hören auf den linearen Zug konzentriert wird, der den Einzelton absorbiert und diesen nicht als einen Ton mit Ruheempfindung, sondern nur als den Uebergang in eine Fortsetzung erfassen lässt, so dass die Aufnahme des Zusammenklangintervalls mit seiner spezifischen Charakteristik gar nicht, oder nur in entsprechend geschwächter Deutlichkeit erfolgt. Daher sind Töne innerhalb eines Motivs mit Ausnahme des Endtones vom Motiv gegen Zusammenklangerscheinungen von gewisser Unempfindlichkeit.<sup>1)</sup>

Dies zeigt sich in Bachs Kontrapunkt zunächst in der Einwirkung auf leere Quinten und Quarten, z. B.:

No. 392.

Bourrée I aus der I. Engl. Suite:



Die Quinte  $\begin{smallmatrix} \text{fis} \\ \text{h} \end{smallmatrix}$  sticht hier nicht durch leeren Klang hervor, indem der obere Ton fis im Zusammenhang des Motivs sogleich

<sup>1)</sup> Ein kurzer Hinweis auf die Beeinflussung der kontrapunktischen Technik durch motivische Geschlossenheit und durch Chromatik (meines Wissens die einzige Erwähnung dieser Erscheinungen in einem Werk über Kontrapunkt), findet sich in dem kleinen Buch „Kontrapunkt“ von Stephan Krehl (Sammlung Göschen), S. 13: „Wird zu dem ersten Cantus firmus der Kontrapunkt mit strengerer Beibehaltung eines Motivs geschrieben, dann muss . . . manche härtere Klangwirkung ertragen werden. . . . In gleicher Weise, wenn das Motiv des Kontrapunkts durchgängig chromatisch gebildet ist. . . . Im lebhafteren Tempo schwächen sich manche derartige Härten merklich ab“.

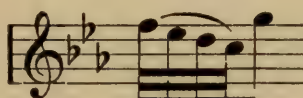


mit seiner vorhaltsartig in das e drängenden Wirkung vom musikalischen Hören aufgenommen wird, analog der Reihe der gleichen vorangegangenen und dem Gehör bereits vertrauten motivischen Achtelfiguren. Ebenso:

No. 393.

Sinfonie aus der II. Partite:

The musical score for No. 393, 'Sinfonie aus der II. Partite', is presented in two systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the same pattern. There are fingerings '4' and '5' indicated below the notes.

Die Figur  ist im ganzen Satz motivisch;

daher im musikalischen Hören die Ablenkung von der Aufnahme der Quart als des leeren Zusammenklangs vollkommener Konsonanz und die Erfassung des oberen Tones im Sinne einer intensiv weiterdrängenden Bewegung. — Die in den Klammern angezeigten Quinten und Quarten sind Zusammenklänge, die mit dem vorangehenden Achtel in einem Akkord liegen (denn der obere Ton der motivisch ermöglichten Quart wirkt jeweiligen nur als Nebenton zur tieferen Sekunde.)

No. 394.

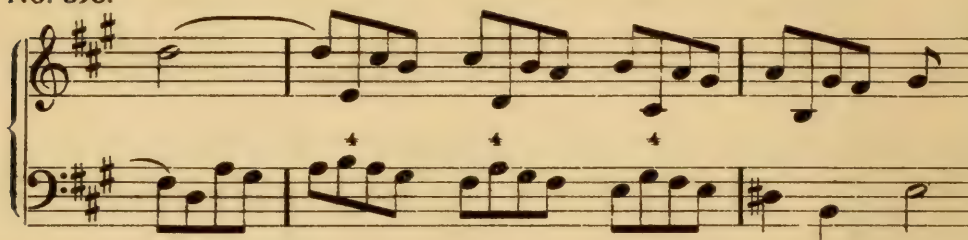
Invention in A-Dur:

The musical score for No. 394, 'Invention in A-Dur', is presented in a single system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff shows a melodic line, and the bass staff shows a bass line. There are fingerings '4', '4', '5', '4', '5' indicated below the notes.

Vom zweiten Viertel an ist in jedem Taktviertel sowohl die obere als die untere Stimme motivisch. Ebenso sind im folgenden Beispiel die Quartan aus dem motivischen Verlauf beider Stimmen ohne schlechte Wirkung ermöglicht:

Choralvorspiel für Orgel: „O Lamm Gottes unschuldig“:

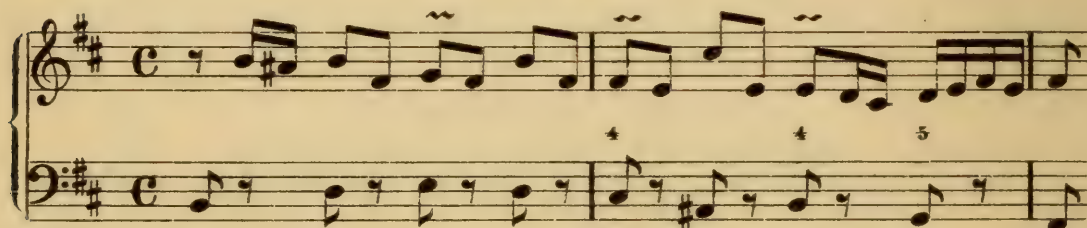
No. 395.



So erscheinen häufig Quartan durch Zugehörigkeit des oberen Tones zu einem um eine Sekund abwärtsführenden Motiv in Vorhaltswirkungen vor Terzen, z. B. auch:

No. 396.

Invention in H-Moll:



Die Pralltriller geben in diesem äusserst charakteristischen Motiv der H-Moll-Invention der abwärtsdrängenden Vorhaltswirkung noch besonders erhöhten Nachdruck. — Die Quinte  $\begin{smallmatrix} d \\ g \end{smallmatrix}$  ist Leitton-Quint (g abwärts nach fis).

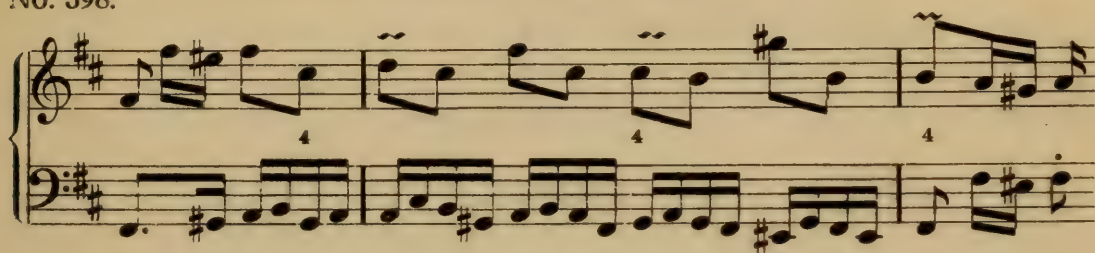
Besonders kennzeichnend für die Beeinflussung der Satztechnik durch Motivik ist die Art, wie Bach das gleiche Motiv bei seinem allerersten Auftreten im ersten Takt dieser Invention kontrapunktiert (erster Takt des vorigen Beispiels). Hier bildet der entsprechende, (mit dem Pralltriller versehene) Ton im Zusammenklang eine Terz ( $\begin{smallmatrix} g \\ e \end{smallmatrix}$ ), und hier ist es der nachfolgende, der tiefere Ton (fis), welcher zur Unterstimme dissoniert, während bei den späteren Intonationen dieses Motivs nahezu ausnahmslos das ganze Stück hindurch der obere Ton seiner vorhaltsartigen Wirkung entsprechend auch in den Zusammenklang gesetzt ist, nachdem einmal



die Züge des Motivs dem Gehör eingeprägt sind; bei seinem ersten Auftreten ist dies noch nicht der Fall, weshalb hier der Ton g noch in die Terzkonsonanz  $\frac{g}{e}$  eingefügt ist.

So prägnante Motive wie dieses ermöglichen überhaupt eine verhältnismässig freie, in Einzelheiten oft sehr weitgehende Ueberwindung von Zusammenklangsreibungen.<sup>1)</sup> Sie bewirken für den linear angelegten Satz eine grosse Unempfindlichkeit und setzen die melodischen Entwicklungen bis zu grosser Selbständigkeit durch. So ist die Invention in H-Moll, wie als Kunstwerk, auch in technisch-kontrapunktischer Hinsicht höchst bemerkenswert. Nahezu jeder Takt enthält interessante Besonderheiten, wie z. B. noch die folgenden Stellen (Takt 5-7):

No. 398.



Während hier die erste Quart  $\frac{cis}{gis}$  durch leittonweise fortschreitende Bewegung der Unterstimme ihre gute Wirkung gewinnt, ermöglicht wieder das gleiche, in der Oberstimme auftretende Motiv die nachfolgenden Quart  $\frac{cis}{gis}$  und  $\frac{h}{fis}$ .

<sup>1)</sup> Für die erhöhte lineare Energie, welche innerhalb motivischer Bildungen herrscht, ist eine Stelle aus Mozarts Jupitersymphonie äusserst kennzeichnend, in welcher durch die melodische Energie eines Motivs sogar der Grundton eines Akkordes (g) die Wirkung eines nach Auflösung in die Sept (f) drängenden Tones gewinnt, die Konsonanz durch die motivische Energie als Vorhalt zur Dissonanz erscheint:

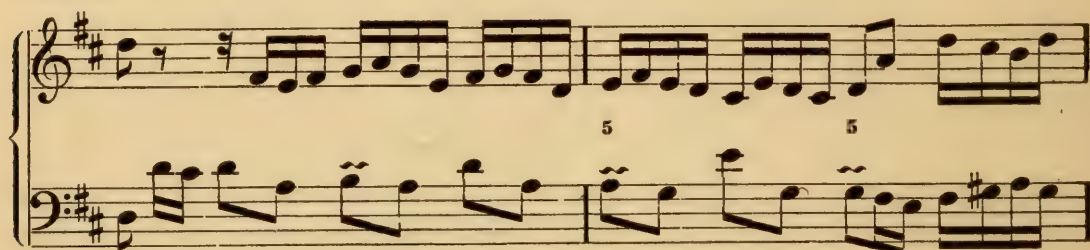
No. 397.



Die linear gerichtete Kraft vermag hier völlig die akkordliche Wirkung zu verdrängen, welche dem Ton g im G-Akkorde zukäme.

Ebenso entstehen aus dem gleichen Motiv bei der Stimmenumkehrung Quinten, mit einem motivisch bedingten Dissonanzzustand, deren unterer Ton als abwärtsstrebender vorhaltsartiger Ton zur unteren Sext erscheint, z. B. im Takt 12 und 13:

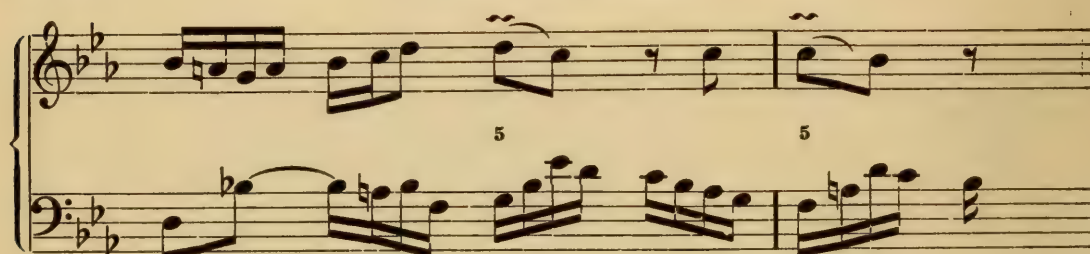
No. 399.



Durch den motivischen Zusammenhang vorhaltsartig wirkende Quinten zeigen auch folgende Takte:

No. 400.

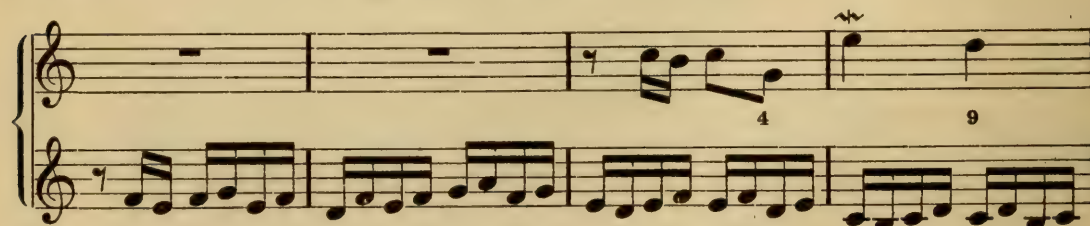
Invention in C-Moll:



In sehr starkem Masse ist aber auch die Technik der parallel eintretenden Dissonanzen durch motivischen Zusammenschluss beeinflusst, der eine Ueberwindung ihrer harten Reibungswirkung herbeizuführen vermag. Derlei zeigen Beispiele wie die nachfolgenden:

No. 401.

Fuge in C-Dur (Wohlt. Kl. II.):



Hier entsteht erst eine Quart, dann ohne schlechte Wirkung eine parallel eintretende Sekunde (None)  $\frac{d}{c}$ , indem durch den mo-



tivischen Verlauf der Unterstimme der untere Ton bei beiden Zusammenklängen sofort mit der gegen seine obere Sekunde gerichteten Spannung vom musikalischen Hören aufgenommen wird. (Die Quarte  $\begin{smallmatrix} g \\ d \end{smallmatrix}$  ist gleichzeitig dominantisch zum vorangehenden Zusammenklang  $\begin{pmatrix} c \\ e \end{pmatrix}$ ; solches Zusammenwirken mehrerer, eine Unebenheit ausgleichender Faktoren ist ungemein häufig).

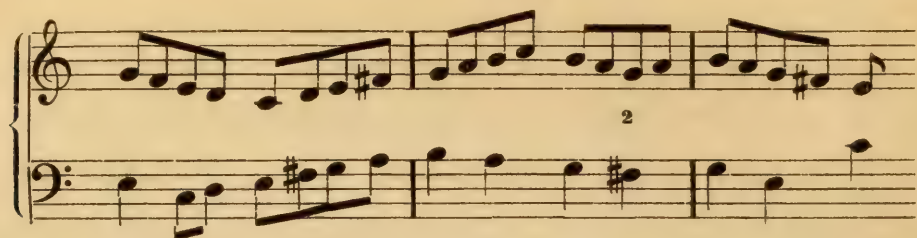
In dem folgenden Beispiel sind beide Stimmen motivisch. Hierdurch ermöglicht sich der Zusammenklang der Quarten und der parallelen Sept:

No. 402.

Engl. Suite in A-Dur, Bourrée II:

Einige Takte später entstehen zwischen den gleichen (in den Stimmen umgekehrten) Motiven parallele Sekunden, zweimal sogar die schärferen kleinen Sekunden,  $\begin{pmatrix} c \\ h \end{pmatrix}$  und  $\begin{pmatrix} g \\ fis \end{pmatrix}$ :

No. 403.



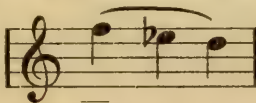
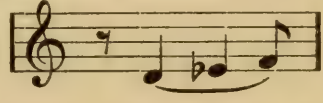
Analog:

No. 404.

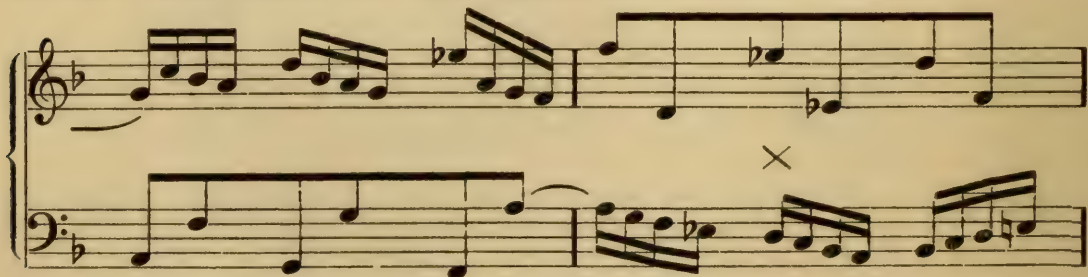
Fuge in H-Moll (Wohlt. Kl. I.):



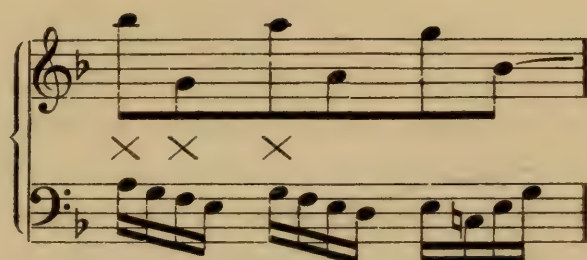
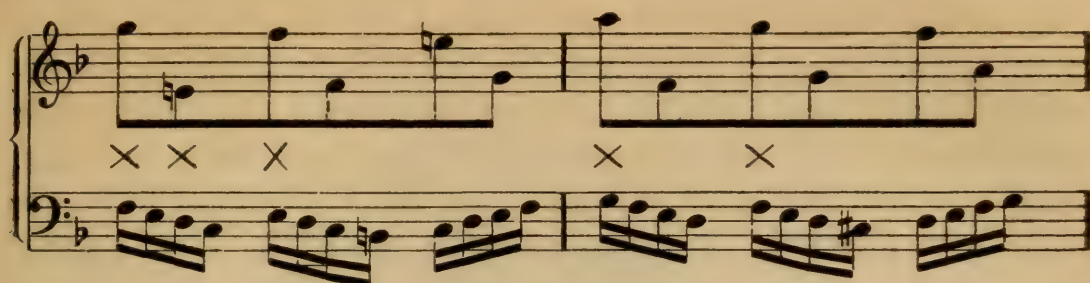
Die beiden unteren Töne der parallelen Dissonanzen, dem Fugenthema angehörig, werden mit der Spannung eines auf ihre Fortbewegung gegen die untere Sekunde zu drängenden motivischen Zusammenhanges aufgenommen. Auch im folgenden Beispiel setzt sich der hart klingende Satz über die zahlreichen (mit  $\times$  bezeichneten) parallelen Dissonanzen infolge der leicht erkennbaren motivischen Zusammenhänge in beiden Stimmen durch. (Die in Achtelbewegung gehaltene Stimme ist in zwei Scheinstimmen gespalten, die in Gegenbewegung zu einander das gleiche Motiv durchführen, z. B. im 2.

Takt:  und . Daher ist beispielsweise das  $\bar{e}s$  im zweiten Viertel des zweiten Taktes als Fortsetzung aus dem  $\bar{f}$ , nicht aus dem  $\bar{d}$  zu verstehen, die mit  $\times$  bezeichnete Dissonanz also parallel eintretend u. s. f. Auch die Sechzehntelbewegung dieser Takte ist motivisch):

No. 405. Choralvorspiel für Orgel: „Jesus Christus, unser Heiland.“:

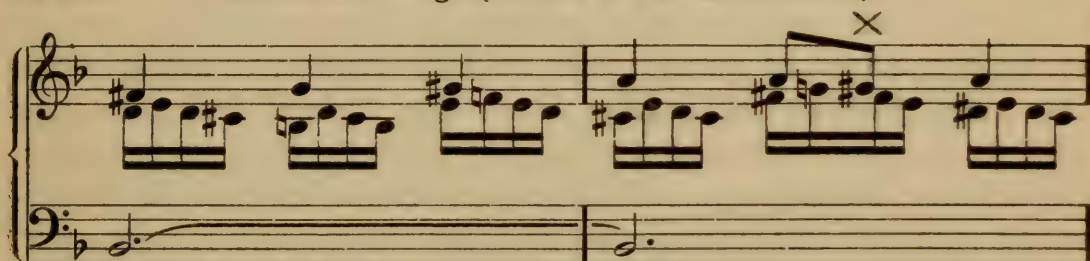






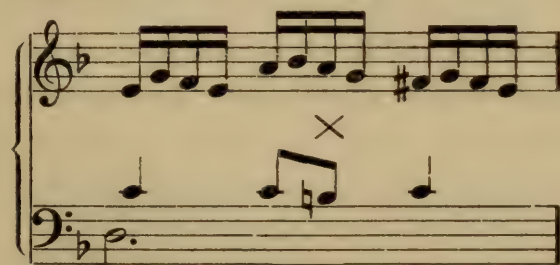
Ebenso in den folgenden Takten die in parallelem Eintritt hart aufeinander prallenden Sekunden (bei X):

No.406. Chromatische Fuge (Thema in der Oberstimme):



Analog im gleichen Werk parallele Septen bei Umkehrung der Stimmen:

No. 407.



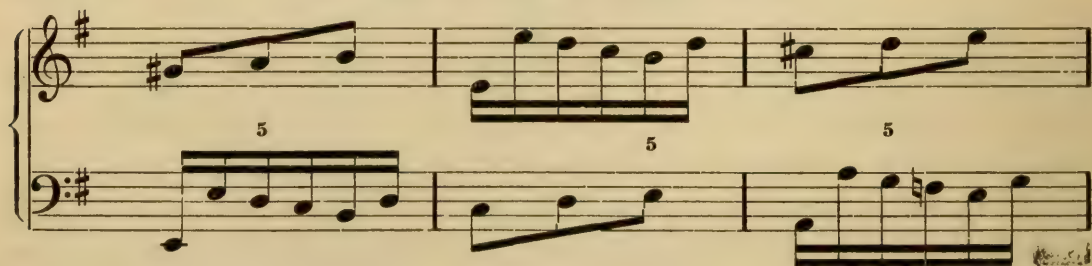
Aber die motivische Einheitlichkeit, zu der eine Linie in ihren Bewegungsphasen zusammengeschlossen ist, kann verschiedener Art sein. Es kann eine streng konzise, deutliche Fassung des vom Verlaufe des Satzes her dem Gehör vertrauten Motivs vorliegen, oder es kann ein freieres Hereinspielen der motivischen Züge in den

melodischen Fluss eingreifen; dass gerade die melodische Fortspinnung des polyphonen Stiles von der Technik eines überaus kunstvollen allmählichen Ueberfliessens der ursprünglichen motivischen Züge beherrscht ist, die sich unmerklich mehr und mehr zu neuen, unabhängigeren Bildungen auflösen, war schon als eines ihrer wesentlichsten Merkmale zu kennzeichnen (s. S. 233 ff). Eine Abgrenzung, wie weit hiebei strengere oder gelockertere motivische Linienbildung die Technik der Zusammenklangerscheinungen zu beeinflussen vermag, ist ebenso unmöglich als überflüssig. Das Bestimmende an allen Regeln ist die Beherrschung ihres Grundgedankens, dessen Wirkungsweite sich ins Unbestimmbare verliert. Auf ein solches Uebergangsgebiet gelangt alle Kunsttechnik. Im Erarbeiten einer Fertigkeit im kontrapunktischen Satz ist die wesentlichste und für die eigentliche künstlerische Schulung grundlegende Aufgabe die Erfassung der Richtlinien, nach welchen ein technisches Gesetz zu immer weiterer, schliesslich ins Unbegrenzbare verfliessender Umfassung wirkt. Alle Regeln leiten, sofern sie nicht in schulmässiger Starre erfasst sind, selbst zu ihrer Ueberwindung, auf das Gebiet, wo im selbständigen Schaffen als letzte Maxime immer das Ermessen im einzelnen Falle hinsichtlich von Möglichkeit oder Unmöglichkeit, zu grosser Härte oder Durchführbarkeit einer Stelle im musikalischen Satz, als das Entscheidende übrig bleiben muss. Ein solcher Uebergang zu freierer Satztechnik stellt keine Widerlegung, sondern folgerichtige Weitung der Regeln und Normen dar.

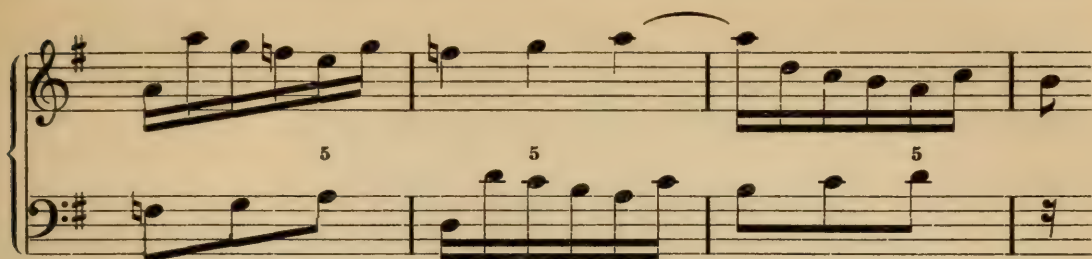
In Beispielen wie den folgenden liegt bereits eine freiere motivische Weiterbildung vor, die zwar schon eine gewisse Zersetzung der scharf umrissenen Züge vom Grundmotiv darstellt, aber nichtsdestoweniger noch genügend deutlich in ihren Bewegungsphasen als geschlossener Zusammenhang verständlich bleibt, um das Durchdringen des Stimmenflusses durch Unebenheiten des Zusammenklanges zu ermöglichen:

No. 408.

Präludium in E-Moll (Wohlt. Kl. II.):







Die Sechzehntelfiguren motivisch aus dem Thema:

No. 409.



No. 410.

Invention in D-Moll:



Die Unterstimme aus dem Thema:

No. 411.



Ein solcher Uebergang von strenger Motivik zu loseren Motiv-  
andeutungen und -bildungen liegt auch dann vor, wenn sich erst im  
Lauf eines Satzes eine motivische Figur entwickelt, d. h., wenn  
in der Linienfortspinnung eine gewisse Bewegungsphase sich zu  
wiederholen beginnt, so dass sie, sei es für einen grösseren Komplex  
oder auch nur für eine Uebergangspartie des Satzes (z. B. ein Zwi-  
schenspiel) in ihrem geschlossenen Verlauf motivisch und dem Hören  
als lineare Einheit vertraut wird. Eine solche erst im Verlauf ent-  
wickelte motivische Figur braucht gar nicht mit den Hauptmotiven  
des Satzes zusammenzuhängen, wenn auch eine gewisse Verwandt-  
schaft mit ihnen bei Bach gewöhnlich vorherrscht. Es liegt also bei  
solchen Entwicklungen der entgegengesetzte Prozess vor wie bei dem

allmählichen Ueberfliessen eines Hauptmotivs in losere Andeutungen seiner Züge: keine Zersetzung, sondern umgekehrt erst allmähliche Verdichtung zu motivischer Geschlossenheit, z. B.:

No. 412. Partite in C-Moll, Rondo:



Im zweiten Takt imitiert hier die Unterstimme die Figur der Oberstimme des vorangehenden Taktes, die im Stück selbst nicht Motiv ist, sondern sich erst im Lauf der Ausspinnung zu motivischer Geschlossenheit entwickelt.

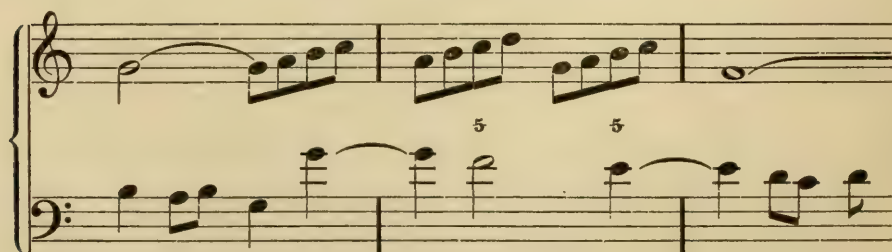
Besonders häufig ist solche Neuentstehung motivischer Züge bei Sequenzbildungen, wiederholten Rückungen der gleichen Linienpartie; denn solche sequenzartige Wiederholungen sind geeignet, gewisse Figuren als geschlossene Einheiten deutlich ins Gehör dringen zu lassen, wie z. B. bei der folgenden Sequenzfigur:

No. 413. Fantasie für Orgel über „Christ lag in Todes Banden“:



No. 414.

Fuge in C-Dur für Orgel:





*Ueberwindung der Satzunebenheiten durch Annäherung  
an Seitenbewegung.*

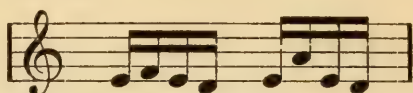
Die bisher ausgeführten Satzregeln waren aus zwei Grundgedanken hervorgegangen, die einander gegensätzlich gegenüberstehen: die eine Gruppe war dem Gesichtspunkt eingeordnet, in den zweistimmigen kontrapunktischen Verlauf erhöhte harmonische Wirkungen mildernd und füllend hereinspielen zu lassen, die andere dem Prinzip, durch erhöhte Intensität im Sinne des „horizontalen“ Linienflusses auf die Zusammenklangerscheinungen einzuwirken, und zwar im negativen Sinne, deren Hervortreten in ihrer besonderen Charakteristik abschwächend.

Eine dritte Möglichkeit, über ursprüngliche Reibungen der Zusammenklänge, durch welche zwei Linien fließen, in einer Milderung ihrer störenden Wirkung den Satz durchzusetzen, kann bei einer Einwirkung auf die Bewegungsverhältnisse einsetzen, die zwischen beiden Stimmen herrschen. Denn die Entstehung der an sich bedenklichen Unebenheiten ist an bestimmte Bewegungsrichtungen beim Eintritt ins Intervall gebunden; Quinten und Quarten gewinnen bei Gegenbewegung und bei Parallelbewegung ihren hervorstechenden, leeren Effekt, die Dissonanzen der grossen und kleinen Sekunden und Septen bei parallelem Fortschreiten der Stimmen. Alle diese Intervalle sind hingegen im Zusammenklang unbedenklich, wenn sie in Seitenbewegung auftreten, d. h. wenn eine Stimme bereits auf dem Tone festliegt, zu welchem die andere die Quint oder Quart oder Dissonanz bildet. Die Seitenbewegung ist also unter allen gegenseitigen Bewegungsverhältnissen zwischen zwei Stimmen von der geringsten Empfindlichkeit gegenüber den entstehenden Zusammenklängen, eine Erscheinung, die auch schon in den Gesetzen der Harmonielehre der freien Behandlungsart von Orgelpunkten und Liegestimmen zugrunde liegt.

Daher kann im zweistimmig-melodischen Satz eine Milderung der ursprünglichen Unebenheiten dadurch gewonnen werden, dass in der Linienentwicklung eine Annäherung an Seitenbewegung zwischen den Stimmen, Andeutung eines Festliegens innerhalb einer Stimme erstrebt wird. Die einfachsten Fälle dieser Art bestehen zunächst darin, dass eine Stimme anstatt eines völlig unbewegten Verharrens auf ein und demselben Ton sich in einer Figur bewegt,

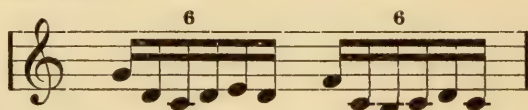
welche nichts anderes als eine Umspielung eines Tones darstellt, z. B. in Bildungen dieser Art:

No. 415.



(Annähernd die Wirkung eines Festliegens auf e.) Oder:

No. 416.

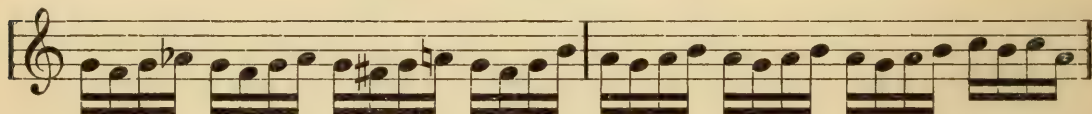


(In der ersten Sextole Umspielung von d, in der zweiten von c.)

Aehnlich:

No. 417.

(Aus der Johannes-Passion):



u. a. m.

(Im mehrstimmigen polyphonen Satz finden sich solche Figuren häufig im Sinne festliegender Bässe, indem statt eines einfachen Orgelpunktones die konstante Wiederholung eines Motivs gebracht ist.)

Dann sind die Töne, welche einen festen Punkt umspielen, in bedeutend geringerem Masse wie sonst Töne einer melodischen Linie gegen die auftretenden Zusammenklänge empfindlich und Unebenheiten ausgesetzt; die Intensität der Bewegung ist mit der Annäherung zum Eindruck eines Liegetones so geschwächt, dass diese einzelnen, um den wiederholt berührten Hauptton kreisenden Töne gar nicht eine die Zusammenklänge wesentlich beeinflussende Bedeutung und selbständige Wirkung erlangen.

Gerade bei Bachs Polyphonie ist der Fall, dass eine Stimmenbewegung auf längere Dauer bis zu vollem Stilliegen auf einem Ton sich glättet, nicht häufig, namentlich nicht, wenn nach den Expositionsteilen eines Satzes die bewegtere Steigerung der Durchführungen einmal eingesetzt hat; wenn vielmehr eine Stimme zu einer Entspannung der Bewegung gelangt, so lässt Bach regelmässig keine vollständige Ruhe in gehaltenen Tönen, sondern noch ein



schwachbewegtes Umspielen eines Tones eintreten, so dass wenigstens eine geringe Lebendigkeit melodischen Geschehens noch weiter pulsiert; dies entspricht dem eigentlichen Wesen der kontrapunktischen Schreibart, die auf konstanter Energie der Linienspannungen beruht und auch bei einem Abflauen der Energie in einer Stimme ein letztes Nachbeben von Bewegung einem vollen Stillliegen vorziehen lässt.

So ergibt sich aber auch in viel allgemeinerer, freierer Weise, nicht bloss bei solchen längeren gleichförmigen Umspielungen eines Tones wie in den angeführten Figuren (Beispiel No. 415—417), die Möglichkeit, eine Parallelbewegung oder Gegenbewegung annähernd zur Wirkung einer Seitenbewegung abzuschwächen; die technische Anwendung dieses Prinzips kann sogar ziemlich weit greifen; es genügt, wenn im Laufe einer Linienbewegung ein gewisser Ton dadurch besonders herausgehoben wird, dass er eine Art ruhenden Mittelpunkts der Bewegung darstellt, dem gegenüber die Nachbar-töne mehr die Bedeutung wechselnder Umspielung gewinnen, und sobald sich auf solche Weise die Bewegung einer Stimme im Uebergang zur Ruhe einer liegenden Stimme, zur blossen Andeutung eines festgehaltenen Tones befindet, kann man jene Töne, die um den Hauptton geschlungen sind, bezüglich ihrer Zusammenklänge mit andern Stimmen sehr frei behandeln. Dies gilt sowohl von ihrem Eintritt in leere Quinten und Quartan (sei es in paralleler oder Gegenbewegung), als von parallel erreichten Dissonanzen.

Diesem Prinzip der Annäherung an Seitenbewegung liegt in gewissem Sinne ein gerade entgegengesetzter Vorgang zugrunde wie bei der Ausgleichung von Satzhärten durch Erhöhung der melodischen Energie: eine Herabminderung der Bewegungsintensität in einer der beiden Stimmen. Wenn z. B. in No. 420 bei der ersten Quint und Quart auch die Töne e und cis der Unterstimme für sich betrachtet in Gegenbewegung, im Beispiel No. 422 der Ton fis der Unterstimme mit der oberen in Parallelbewegung in die Klangenebenheiten eintritt, so sind das doch nur der Umspielung eines anderen Tones dienende Töne, welche nicht mehr die vollwirkende Beeinflussung des Zusammenklanges durch diese Bewegungsrichtung zustande bringen, man muss vielmehr eine grössere Strecke zusammenfassen und als Ganzes wie eine ruhende Stimme betrachten. Ebenso aber stellt die Rückkehr von einem solchen Ton zum wiederholt berührten, annähernd als Liegestimme ange-deuteten Hauptton keine volle Bewegungskraft dar, sodass auch der

Wiedereintritt des Haupttones nicht nach der äusserlich vorliegenden Bewegungsrichtung technisch zu behandeln ist, sondern wie bei Seitenbewegung; so wenn z. B. in No. 421 bei der Quart und Sept für sich betrachtet die beiden Stimmen in Parallelbewegung, bei der Quint in Gegenbewegung in den Zusammenklang eintreten.

Solche Fälle sind bei Bachs Kontrapunkt ungemein häufig:

Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll (aus der Fuge):  
No. 418.



In diesem Takt ist die Figur des ersten Viertels ohne weiters als Umspielung eines festliegenden *his*, die des zweiten Viertels als Umspielung von *dis* verständlich; daher die Unempfindlichkeit der Töne innerhalb dieser Umspielung. Analog zu erklären:

No. 419. Suite im A-Moll für Klavier, Präludium:



No. 420. Präambulum aus der V. Partite für Klavier:

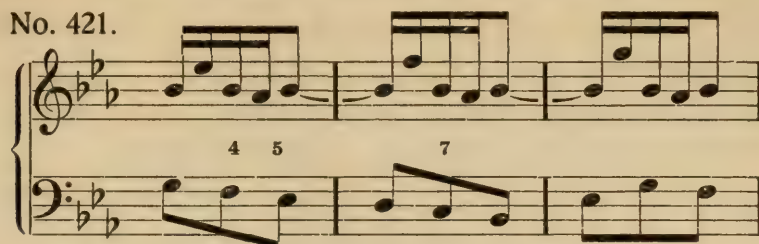


Die Unterstimme nähert sich einer Umspielung des Tones *d* in den beiden ersten Vierteln beider Takte, des Tones *g* im dritten Viertel des ersten und des Tones *fis* im dritten Viertel des zweiten Taktes; daher die Unempfindlichkeit dieser Linientöne gegen Zusammenklangshärten.



Rondeau aus der II. Partite für Klavier.

No. 421.

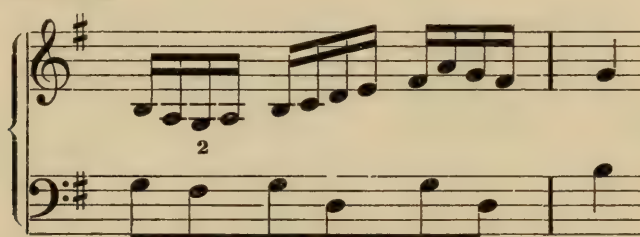


In der Oberstimme Andeutung eines liegenden b.

### Analog harte kleine Sekunden:

### Fughetta für Klavier in E-Moll:

No. 422.



Das fis der Unterstimme als Umspielung des g verständlich.

In folgenden (dreistimmigen) Takten sogar offene Quintenparallelen, (wie auch schon bei der Quinte in No. 418):

Largo aus der II. Orgelsonate (C-Moll):

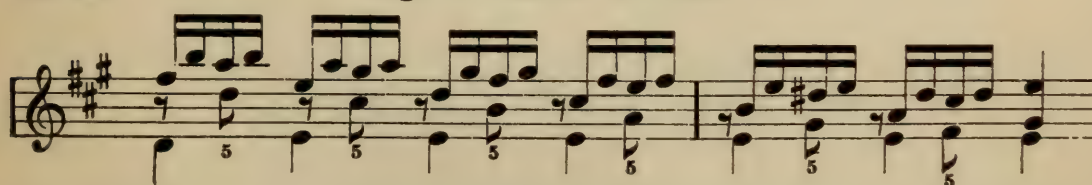
No. 423.



Die Mittelstimme beim Quint-Eintritt nur Umspielung des c.

No. 424.

### Fuge für Klavier in A-Dur:

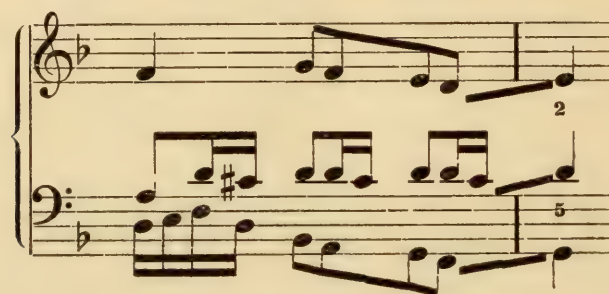


Die Mittelstimmen stetig in offenen Quintenparallelen fortschreitend,

indem der höhere Ton der Quint jeweils nur im Zusammenhang der die Töne h, a, u. s. w. umspielenden Figur aufgenommen wird.

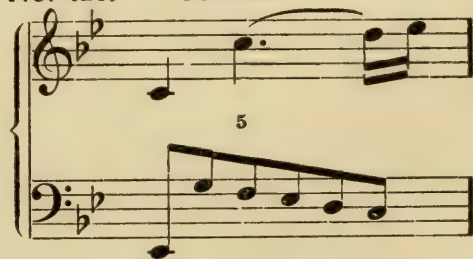
Auf dieselbe Weise entstehen im folgenden Takt sogar zugleich parallele offene Quinten und parallele Sekunden, indem die Figur der Mittelstimme nur ein Festliegen auf d darstellt:

No. 425. Chromatische Fuge:



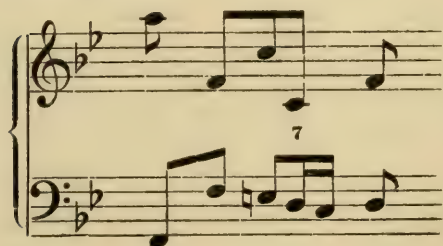
Wie eine einfache Wiederholung eines Tones finden sich bei Bach auch Oktavsprünge in einer Stimme behandelt. In gleicher Art, wie wenn Seitenbewegung vorliegt, sind solche Töne, denen ihre tiefere oder höhere Oktave vorangeht, gegen alle Zusammenklänge-unebenheiten, die leeren Quinten oder Quarten und parallelen Dissonanzen, unempfindlich, z. B.:

No. 426. Menuet:



Toccata für Klavier in G-Moll:

No. 427.



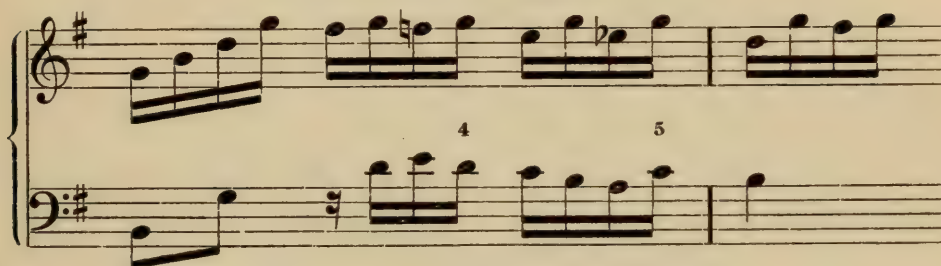


### *Einfluss von Scheinstimmen auf die Technik der Zusammenklänge.*

Ebenso kann aber auch die wiederholte, ein Festliegen andeutende Berührung ein- und desselben Tones sich bis zur Auslösung einer Scheinstimme verdichten, die den Charakter einer Orgelpunkt- oder Liegestimme trägt, und die dann auch in der Satztechnik so behandelt wird. Denn wenn mit solchen Tönen die an sich bedenklichen Zusammenklänge entstehen, so liegt nur das äussere Bild einer Parallel- bzw. Gegenbewegung vor, da die in einer Linie enthaltene Scheinstimme sich als selbständige Stimme isoliert, so dass der Eindruck einer Seitenbewegung erreicht wird, z. B.:

No. 428.

Fuge in E-Moll (Wohlt. Kl. I.):

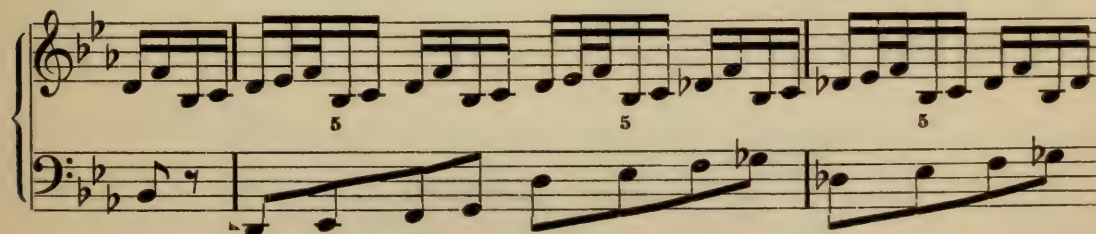


Hier löst sich in der Oberstimme die Andeutung eines in besonderer dritter Stimme gehaltenen g ab; dieses ist daher gegen Zusammenklänge unempfindlich.

Ebenso isoliert sich im folgenden Beispiel in der Oberstimme durch das wiederholte gleichmässige Berühren der tiefste Ton b als Andeutung einer selbständigen Liegestimme, woraus sich für Zusammenklänge mit diesem b das Verhältnis der Seitenbewegung ergibt:

No. 429.

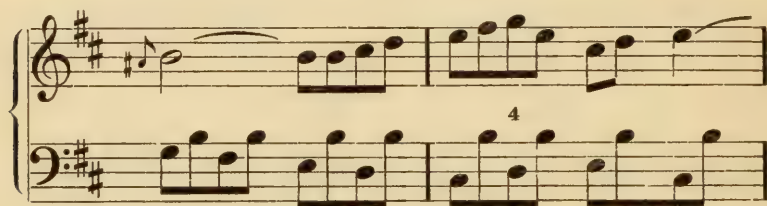
Fuge für Klavier in C-Moll (Toccata und Fuge):



Noch in anderem Sinne kann eine als Scheinstimme für sich isolierte Liegestimme in Zusammenklänge hineinwirken. Während

in den erwähnten Fällen die Unempfindlichkeit des durch wiederholtes Berühren als festgehalten angedeuteten Tones selbst gegen Reibungen hervortrat, kann eine orgelpunktartig liegende Scheinstimme die Bedeutung einer dritten Satzstimme gewinnen, welche füllend in die Leere des Quart- oder Quintintervalles als die zugehörige Terz hineintönt, z. B.:

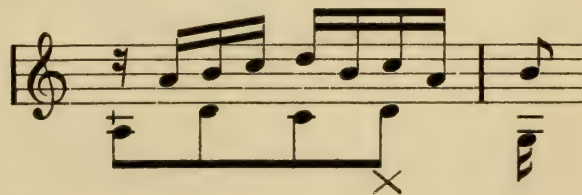
No. 430. Suite in H-Moll, Bourrée II.:



Hier klingt die Quart  $\begin{smallmatrix} g \\ d \end{smallmatrix}$  nicht leer, weil sich das wiederholte isolierte h der Unterstimme zu einer für sich bestehenden Scheinstimme verdichtet, so dass es sich über das d hinüber wie eine forttönende Mittelstimme knüpft, als Terzton den leeren Klang der Quart füllend, die zwischen den zwei Realstimmen entsteht.

Ueberhaupt kann durch eine Scheinstimme, die als selbständige Linie für sich verfolgt wird, eine Modifizierung der Bewegungsverhältnisse, wie sie aus den Realstimmen selbst hervortreten würden, sich ergeben. Derlei war schon in Beispiel Nr. 405 zu beobachten, ebenso z. B. im folgenden Takt, wo an der mit  $\times$  bezeichneten Stelle die Septime  $\begin{smallmatrix} c \\ d \end{smallmatrix}$  dem Verlauf der Realstimmen nach zwar parallel eintritt, wo vom Gehör jedoch in der Oberstimme die Randlinie d-c-h als Stimme für sich aufgenommen, die Septime  $\begin{smallmatrix} c \\ d \end{smallmatrix}$  mithin wie in Gegenbewegung eintretend gehört wird, wodurch auch die Septime keine Reibung darstellt:

No. 431. Invention in C-Dur:



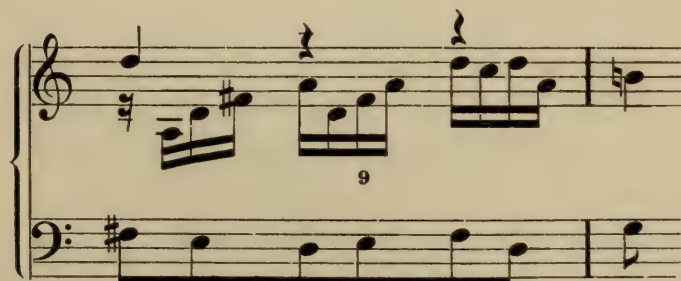
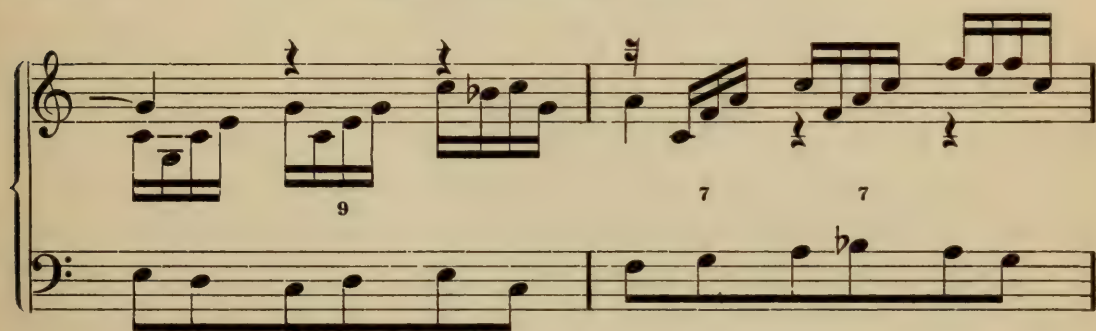


*Ueberwindung der Satzunebenheiten durch Linienrundung  
zu akkordlichen Konturen.*

Eine weitere Möglichkeit, Reibungen im Zusammenklang zwischen zwei melodisch entworfenen Stimmen zu mildern und zu überwinden, geht wieder auf das Hereinspielen akkordlicher Wirkungen zurück, wie schon bei der ersten hier durchgeführten Gruppe technischer Erscheinungen. Während aber dort die ausgleichende Verschmelzung von Leeren und Härten durch zwei aufeinanderfolgende Zusammenklänge bedingt war, welche einem sich zusammenschliessenden akkordlichen Komplex angehören, beruht hier die Annäherung an harmonische Wirkungen darin, dass eine der beiden Stimmen sich über akkordliche Konturen entfaltet, also in einem Hereinspielen klangmildernder harmonischer Eindrücke, die in die Linie selbst einfließen. Wenn z. B. eine Stimme in solcher Art geführt ist, wie die Oberstimmen des nächstfolgenden Beispiels, so vermögen die Rundungen der Linie zu akkordlichen Umrissen die Empfindlichkeit der einzelnen in ihnen enthaltenen Töne gegenüber den Zusammenklängen mit der andern Stimme bedeutend abzu- schwächen:

No. 432.

Fuge in A-Moll für Klavier:



Ebenso in einer späteren Stelle des gleichen Werks:

No. 433.



(Die beiden Quartan stellen sich gleichzeitig als Hornquarten dar. Ferner enthalten beide Takte in ihrem letzten Sechzehntel Quinten, die im Akkord liegen).

No. 434. Präambulum aus der V. Partite für Klavier:



Man gelangt bei solchen Bildungen auf ein Uebergangsgebiet wo sich die zweistimmig-lineare Anlage harmonischem Satzcharakter nähert, indem hiebei äusserlich das Bild von zwei Stimmen entsteht, von welchen die eine akkordliche Rundung, die andere ein diatonisches Durchlaufen durch diese angedeuteten Akkorde darstellt. Die bereits hinsichtlich der einstimmigen Melodik (vgl. S. 259) betonte Unterscheidung von Akkordzerlegung und linearer Entfaltung über akkordliche Konturen ist auch hier in aller Schärfe aufrechtzuerhalten; denn durch die gewohnte, auf den ersten Blick vielleicht bequemer und einfacher erscheinende, von harmonischen Gesichtspunkten ausgehende Anschauungsweise von „zerlegten Akkorden“ in der einen und „Durchgangsbildungen“ in der andern Stimme wären die Verhältnisse genau ins Gegenteil gekehrt; ein und dieselbe Erscheinungsform im musikalischen Satz stellt sich je nach der theoretischen Grundeinstellung verschieden dar. So leitet auch die



Durchdringung des Satzes, die von der Linie ausgeht, von entgegengesetzter Seite zu den Dissonanzerscheinungen, wie sie die angeführten Takte enthalten; was von der harmonischen Betrachtungsweise aus bloss Zwischennoten zwischen Akkordtönen, Figurierung eines Akkordgerüstes, etwas „Unwesentliches“ darstellen muss, die Bewegung, welche in die Ruhe des Akkords als rhythmische Belebung eintritt, ist hier, bei der umgekehrten Perspektive, als das gestaltende, treibende Element durch alle Satzerscheinungen hindurch zu verfolgen. Strenge Folgerichtigkeit im Sinne der linearen Entwicklung muss daher das Einfließen des Linienzuges in akkordliche Umrisse umgekehrt als Erscheinung eines Hinstrebens zu harmonischen Wirkungen erfassen, die eben ausgleichend Zusammenklangsreibungen zwischen den Linien beeinflussen.

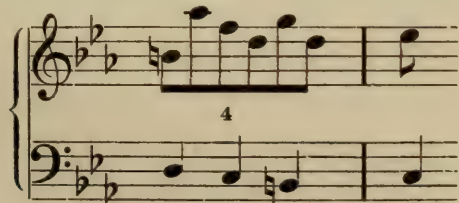
An dieser für die Linienpolyphonie grundlegenden Anschauung und Einfühlung ist in vollem Durchstoss durch alle musiktechnischen Erscheinungen auch bis zu solchem Uebergangsgebiet festzuhalten, wo die Durchdringung des Satzes mit harmonischen Elementen das Satzbild auch einer akkordlichen Erfassungsweise nahebringt und für das äussere Bild einzelner Takte zwei Erklärungsmöglichkeiten einander begegnen.

Weitere Fälle, in denen an sich sonst störende Zusammenklangserscheinungen durch die Entfaltung einer Stimme über akkordliche Konturen gemildert sind, zeigen noch folgende Beispiele aus Bachs Kontrapunkt:

No. 435. Fuge in C-Moll (Toccata und Fuge):



No. 436. Franz. Suite in C-Moll, Courante:



Es genügt im Allgemeinen, wenn eine Stimme auf eine, wenn auch nur kurze Phase die Konturen eines Akkordes umgreift, um

durch die hiebei hereinspielende harmonische Wirkung Quinten, Quarten und parallele Dissonanzen, die während dieser Bewegung entstehen, zu ermöglichen, wie im nächstfolgenden Fall der Verlauf der Oberstimme über die Umrisse von As<sup>7</sup> im zweiten Taktviertel zur Milderung der leeren Quintwirkung hinreicht:

No. 437. Invention F-Moll:



Auch im folgenden Takt hält sich die Umspielung akkordlicher Konturen in nur kürzeren Andeutungen, die aber genügen, um der parallel eintretenden Sept ihre Härte zu nehmen:

Sarabande aus der IV. Partite für Klavier:

No. 438.



*Zusammenfassung der Gesichtspunkte.*

Bei allen vier hier zusammengefassten Gesichtspunkten, aus denen die Möglichkeit einer Ueberwindung ursprünglicher Satzhärten hervorgeht, kommt es darauf an, den Ueberblick über die Grundzüge der technischen Arbeitsweise zu wahren, um sich nicht in eine Summe von Einzelgesetzen zu verlieren. Denn die ganze Technik zeigt hier ein ausgleichendes Ineinandergreifen jener beiden Momente, auf denen das Geschehen im musikalischen Satze überhaupt beruht, der über die Töne übergreifenden harmonisch-klanglichen Erscheinungen und der sie durchkreuzenden Energien der melodischen Bewegung. Wo die Kompaktheit des Zusammenklangs zwischen zwei Linien



sich zu leeren Klängen lockert, oder in die Härten des parallelen Dissonanzeinsatzes gelangt, ist es eine erhöhte melodische Spannung, welche die Ablenkung von der durchströmten Zusammenklangserscheinung bewirkt und das Vortreten in ihrem störenden spezifischen Charakter verdrängt; andererseits konnte bei den vertikalen Satzdurchschnitten, dem sekundären und negativen Moment, selbst eingesetzt und eine Verdichtung bis zu stärkeren harmonischen Wirkungen erzielt werden, womit Milderung an sich störender Unebenheiten eintrat.

Aus diesem Ineinanderwirken von klanglichen und Spannungserrscheinungen im musikalischen Satz ist am klarsten ein Ueberblick über die ausgeführten Gruppen technischer Möglichkeiten und die ihnen zugrunde liegenden Gesichtspunkte festzuhalten, wobei sich diese (in anderer als der durchgeführten Anordnung) folgendermassen systematisch darstellen:

I. Einsetzen von Bewegungseinflüssen.

A. Erhöhung der linearen Energieverhältnisse.

1. Leitton- und chromatische Spannung.

2. Motivische Energie.

B. Abschwächung einer Linienbewegung bis zur Annäherung an das Verhältnis der Seitenbewegung.

II. Einsetzen von hereinspielenden harmonischen Wirkungen.

C. Aufeinanderfolge bestimmter Zusammenklänge.

1. Ergänzungen zum gleichen Akkord.

2. Ergänzungen zum Verhältnis von Tonika und Parallele,

3. Ergänzungen zum Verhältnis von Tonika und Dominante.

D. Akkordliche Rundungen in einer Linie.

Sind in diesem Sinne die hiebei ausgeführten Regeln aus den bestimmenden allgemeineren Gesichtspunkten erfasst, so erledigt sich von selbst bei allen die Frage nach dem Uebergang aus den streng gesetzmässig abgezielten Erscheinungen zu freierer Handhabung; ein solcher Uebergang ist ebensowenig abgrenzbar als der von Technik und Kunst überhaupt, wie im Einzelnen z. B. schon hinsichtlich der Satzbeeinflussung durch motivische Energie betont; in gleicher Weise wie dort weist jede der durchgeführten Gruppen, wie auch aus den beigebrachten Beispielen zu ersehen war, eine theoretisch unabgrenzbare Weitungsmöglichkeit der ursprünglichen Norm auf; es lässt sich z. B. ebensowenig grundsätzlich

festlegen, wie weit etwa Rundung einer Linie über akkordliche Konturen genügt, um eine geringere Empfindlichkeit gegen Unebenheiten zu gewinnen, als die Annäherung einer Linienbewegung an ein Festliegen (Seitenbewegung) bis zu einer abgrenzbaren Formel präzisiert werden kann, u. s. w.

Hauptgehalt und Ziel aller Technik bleibt das richtige Gefühl für die bestimmenden Grundgedanken musikalischer Technik, die Theorie ist keine Summe von Regeln sondern lebendige Kraft der Anschauung, und mit dieser allein reift eine freiere Handhabung und die Fähigkeit, über die Ermöglichung ursprünglicher Unebenheiten des Satzes im Einzelfalle zu entscheiden. Es versteht sich von selbst, dass jede Pädagogik von einer gewissen Beschränkung ausgehen und sich auf einen gewissen Durchschnitt technischer Möglichkeiten zunächst festlegen muss. Aber in bestimmten Gesetzen normierte Grenzscheiden zwischen „strengem“ und „freiem“ Satz sind das erste Kriterium für die Hilflosigkeit theoretischer Methoden; die Konstruktion dieses Gegensatzes ist immer ein Symptom dafür, dass die Theorie ihre Probe aufs Exempel, die Praxis der Kunsttechnik, nicht verträgt. Hier darf für die Pädagogik nie ein Gegensatz, sondern nur in der bereits betonten Art ein Uebergang vorliegen, womit sich auch mit der Lockerung vom Zwang der Regel allmählich die Fähigkeit ergeben muss, den Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen mit den allgemeineren Grundbedingungen und die Richtung festzuhalten, nach welcher alle Regeln bei vorschreitender Technik ihrer Erweiterungen fähig sind.

Bei solchem Uebergang zu freierer Beherrschung der Satztechnik, wo in letzter Linie das Ermessen über den einzelnen Fall entscheidend bleiben muss, ist im allgemeinen daran festzuhalten, dass die Empfindlichkeit des zweistimmigen Satzes gegen diejenigen Dissonanzparallelen, die einen Halbton enthalten, kleine Sekund und kleine Non sowie grosse Septim, immer bedeutend grösser ist als bei den übrigen Formen (grosse Sekund und Non, kleine Septim). Ebenso wird bezüglich der Quinten im allgemeinen hiebei in Betracht kommen, dass offene Parallelen von grellerer Wirkung und immer bedenklicher sind als alle übrigen und daher in selteneren Fällen ermöglicht werden können, wenn auch für die Zweistimmigkeit davon auszugehen ist, dass zunächst alle Quinten und Quarten, in welche gleichzeitig beide Stimmen eintreten, auch bei Gegenbewegung, in ihrer Leere störend hervortreten. Alle Un-



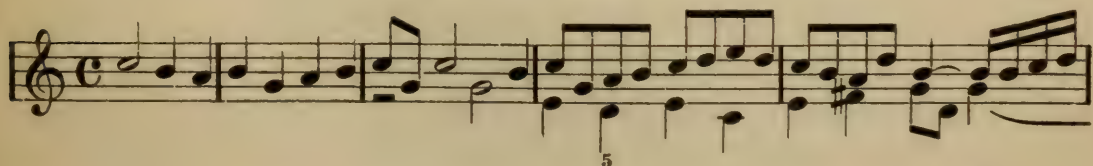
ebenheiten dringen naturgemäss auch stärker heraus, wenn sie auf Betonungen fallen, wobei freilich auch hier weniger an Taktschwerpunkte als an Linienhöhepunkte zu denken ist. Auch ist stets daran festzuhalten, dass ein Satz mit grossen Härten weniger von der Hand zu weisen ist als ein leer klingender Kontrapunkt.

Von besonderem Einfluss auf die musikalische Satztechnik ist aber auch eine instrumentale Differenzierung der beiden Stimmen; denn wenn die melodischen Linien eines Satzes verschiedenartigen Instrumenten zugeteilt sind, so sind sie damit auch in ihrem Klangcharakter von einander abgehoben, die Plastik des Satzes ist erhöht und das Gehör verfolgt umso deutlicher die Satzstruktur in ihren einzelnen melodischen Linien. Selbst wenn nicht zwei verschiedenartige Instrumente verwendet sind, sondern der zweistimmige Satz nur für zwei Spieler gleicher Instrumente (z. B. Violinduette u. s. w.) bestimmt ist, so tritt gegenüber dem Klaviersatz diese Minderung der Empfindlichkeit gegen Reibungen schon hervor, in gewissem Grade sogar schon bei Verteilung der beiden Stimmen auf zwei Manuale einer Orgel; überhaupt vermag der weiche Blaseton der Orgel Härten und Leeren leichter zu verschmelzen als das Klavier. Der Vokalsatz zeigt eine geringere Empfindlichkeit gegen Quinten und Quartan, besonders bei Kombination von Frauenstimmen, hingegen eine starke Empfindlichkeit gegen die Härten der parallelen Dissonanzen.

Andrerseits ist bei Bach der besondere Charakter der leeren Quint oft zu subtilen künstlerischen Wirkungen als beabsichtigter Klangreiz hereingezogen. Von den terzlosen Quinten bei Abschlüssen und scharf kadenzierenden Einschnitten wurde schon gesprochen (vgl. S. 445). Aber neben solchen stilistisch zu Formeln erstarrten Wirkungen der leeren Quint gibt es auch solche, die im einzelnen Fall rein künstlerisch als eine in ihrer Eigenart gesuchte Klangwirkung bedingt sind.

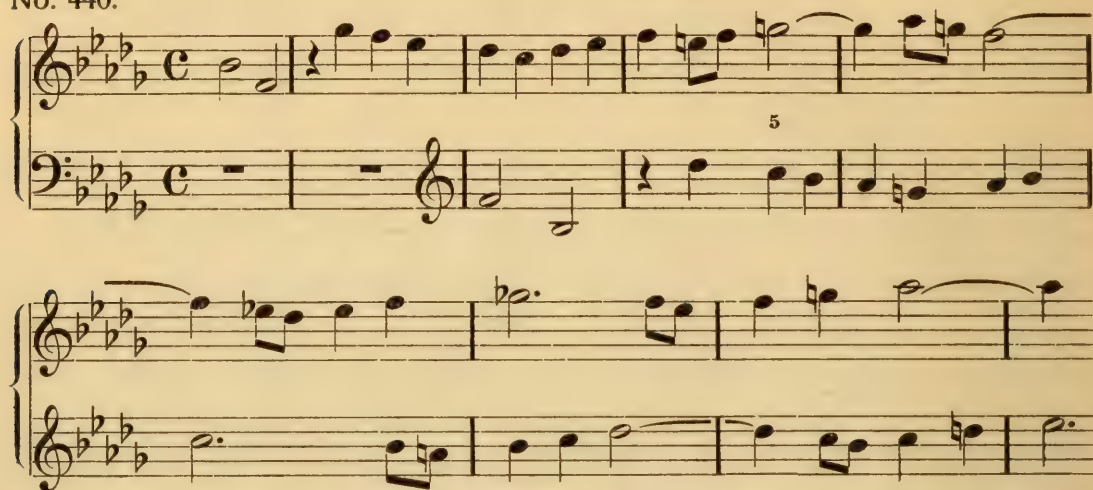
Man beachte z. B. die prachtvolle (durch den Choraltext und die ideelle Grundlage begründete) Wirkung einer luftigen Leere in der Quint  $\begin{smallmatrix} a \\ d \end{smallmatrix}$  des folgenden Choralspiel-Anfanges:

No. 439. Choralvorspiel (Fuge) für Orgel „Vom Himmel hoch da komm ich her“:



Besonders kunstvoll und charakteristisch ist beispielsweise auch in der Exposition der B-Moll-Fuge vom I. Teil des Wohltemperierten Klaviers die in den leeren Quinten liegende Klangverdünnung:

No. 440.



Hier folgt der steil in die Höhe drängenden Formenergie des Themas nach dem Themeneinsatz in der zweiten Stimme eine Fortentwicklung dieses aufwärtsstrebenden Zuges, welche der Höhe zu und in dünnere Klangathmosphäre verschwebt; ganz im Einklang mit diesem Formgedanken und der Empfindung eines Hinauftragens zur Höhe steht der einfache, hier genial angewendete Effekt, der (im vierten Takt) in der Klangtönung der leeren Quinte liegt.

Die formale Anlage eines Satzes und der ganze künstlerische Charakter einzelner Partien kann überhaupt in weiterem Masse dafür bestimmend sein, dass die Setzweise sich für gewisse Strecken ins Leerklingende verliert. In den einleitenden Partien eines Satzes z. B., besonders bei den Orgelfugen in langsamem Zeitmass, finden sich häufig leere Quinten. Sie bringen in die Anfangstakte den Charakter des Hohlen, Luftigen, etwas absichtlich leer Klingendes, wobei diesem Effekt noch besondere dünne und weiche Registerfarben, etwa flöten- und klarinettenartige Wirkungen, entsprechen. Dies ist im Grunde nur eine Erweiterung der oben gekennzeichneten alten Stileigentümlichkeit vom ersten Stimmeneinsatz in den Oktaven oder Quinten, indem diese Wirkung des leer klingenden Anfangs nur auf grössere Strecken des Eingangs zu einem Werk gedehnt erscheint, nach denen sich erst die massiveren Klänge der weiteren Ausführung allmählich entwickeln. Auch in Zwischenspielen von Fugen kommt dies vor, namentlich im Zusammenhang mit Verdünnungen des ganzen Klanggewebes und Steigerung der Stimmen zur Höhe.

In allem kommt es letzten Endes darauf an, wie weit das Spiel der Bewegungsdynamik über die klanglichen Erscheinungen hinüberzutragen vermag, womit man auf die allgemeinste Formulierung der im musikalischen Satz ineinanderwirkenden lebendigen Kräfte zurückgelangt; in der Ueberwindung der Zusammenklangshemmnisse und der auf Aufsaugung aller Töne in akkordlichen Klangformen gerichteten harmonischen Kohäsionskraft durch die kinetische Energie der Linien



liegt das eigentliche Wesen des Kontrapunkts<sup>1)</sup>. So waren auch alle die ausgeführten Gesichtspunkte, welche zur Ueberwindung ursprünglicher Zusammenklangshärten hinleiten, aus dem Streben gewonnen, den Kontrapunkt im Sinne der linearen Ausprägung zu schärfen; wie schon betont, bildet die Tendenz, ein Durchsetzen von Linienzügen über möglichst alle Hemmungen und Schwierigkeiten, die aus den Zusammenklangsverhältnissen entstehen, zu ermöglichen, den extremen Ausgangspunkt für das Eindringen in die linear-kontrapunktische Satztechnik; andererseits ist es nun klar, dass sich mit zunehmendem Einfließen harmonischer, über den Satz eingreifender Rundungen auch in immer stärkerem Masse eine klangmildernde Beeinflussung aller Satzunebenheiten vollzieht, ebenso dass mehr und mehr solche Gesetzmässigkeiten in die ursprüngliche, extrem lineare Technik eingreifen, welche sich aus der Technik der Harmonielehre ergeben. Sowohl Härten als Leeren werden

<sup>1)</sup> Wie stark die horizontale Durchdringungskraft über die Absorption der Töne in akkordlichen Zusammenklängen hinüberzutragen vermag, geht z. B. aus folgenden, viel erörterten Takten aus Beethoven's Sonate in Es-Dur („Les adieux“) hervor, wo nicht nur einzelne Linien, sondern in einer grosszügigen Erweiterung des kontrapunktischen Prinzips ganze Akkordzüge gegen einander geführt sind; bei einer Engführung des Hauptmotivs aus der Sonate erscheint hier wiederholt der Tonikaklang (Es-Dur) mit dem Dominantklang (b-f) zusammentönend:



Es ist natürlich gänzlich verfehlt, diese Klangkombinationen akkordlich erklären zu wollen, z. B. als Nonenakkorde (es-g-b-d-f); denn jedes musikalische Verfolgen dieser Takte nimmt die Quinte b-f als Dominantklang für sich zwischen den beiden Nachbarklängen, den Akkord es-g als Es-Durklang für sich auf. Diese Klänge wollen auch gar nicht zusammen in ihrer harmonischen Wirkung aufgenommen sein; das musikalische Hören ist vielmehr so intensiv auf die melodischen Entwicklungen gerichtet, dass jeder der beiden Klänge, von der Verschmelzung in gemeinsamem Zusammenklang abgeleitend, in seinem linearen Zusammenhang erfasst wird. Auch hier ist es wieder die motivische Energie, die Aufnahme einer melodischen Bildung als Einheit, welche diese merkwürdige Erscheinung ermöglicht.

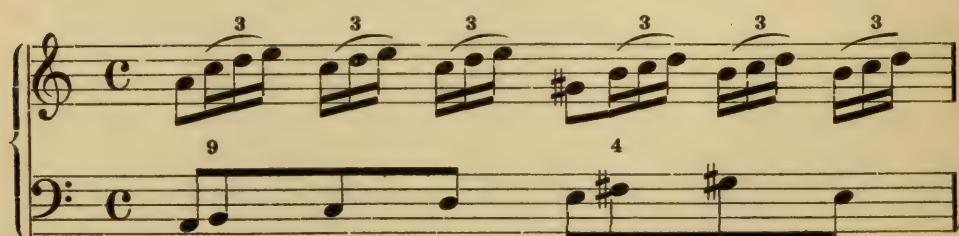
naturgemäss umso stärker verschmolzen, je mehr sich die lineare Anlage akkordlicher Satzrundung nähert. Schon die einzelnen besprochenen Gesetze, die auf eine Ueberwindung der ursprünglichen Unebenheiten bei zweistimmigem Linienverlauf gerichtet waren, leiteten zum Teile selbst gegen eingreifenden harmonischen Ausgleich und Füllwirkung hin; schon damit bewegten wir uns auf dem Wege, den der von der Linie als Ursprung und Einheit ausgehende Kontrapunkt gehen soll: einer zugleich harmonisch möglichst klangvollen Schreibweise entgegen.

Aber wenn nun von dem Grundstreben und der Anfangseinstellung extrem linearer Tendenz auch zu der Forderung eines möglichst starken Durchbruchs harmonischer Klangfülle weiterzuschreiten ist, so besteht nach einem Festhalten an dieser Grundlage nicht mehr die Gefahr, einfach in einen akkordlichen Satz, statt in eine kontrapunktische Schreibart, nur unter äusserlicher Anlehnung an einige von deren Merkmalen, zu gelangen. Und darauf kommt es an, die Technik auch da, wo sich mit mehr oder minder bestimmendem Vorbrechen harmonischer Klangdurchsättigung über die linearen Satzgrundzüge ein unabgrenzbares Verfliessen der beiderseitig, aus linearer und aus harmonischer Technik, bedingten Erscheinungen vollzieht, mit der Kraft polyphonen Grundempfindens zu durchdringen.

Ein solcher Uebergang zweistimmigen Kontrapunkts zu harmonischem Satzcharakter vollzieht sich im Allgemeinen in Erscheinungen, welche sowohl bei den Vertikalerscheinungen selbst (u. z. vornehmlich im Sinne einfacher akkordlicher Rundungen an den betonten Stellen) einsetzen, als auch gleichzeitig bei den melodischen Linien (hier im Sinne starker akkordlicher Rundungen). Linienbildungen wie im folgenden Takte die völlig in Akkorde eingefügte Oberstimme kennzeichnen eine solche, schon wesentlich aus harmonischem Grundgefühl bestimmte Schreibweise:

No. 441.

Aria variata für Klavier (Var. II.):





Stark bestimmend wird für solchen Uebergang zu einer mehr harmonischen als linearen Satzcharakter tragenden Schreibweise vor allem auch die Gleichzeitigkeit des Einsinkens zweier Stimmen in Ruhepunkte, die überhaupt aller linear-polyphonen Satzanlage widerspricht; solches Zusammenfallen der einzelnen melodischen Abschnitte hängt aber auf das engste mit der Annäherung an Periodisierung zusammen, womit man auf den Zusammenhang zwischen Melodiestructur und Satzstruktur hier wieder zurückkommt.

Ausdruck einer sehr starken, bis zur Auflösung einer eigentlichen linear-kontrapunktischen Schreibweise vorschreitenden Annäherung an harmonische Schreibweise ist mitunter eine Umformung der tieferen von zwei Stimmen zum Charakter einer harmonischen Basstimme, nach Art einer Continuo-Stimme. Damit wird die dem Kontrapunkt entsprechende Gleichberechtigung der Stimmen zu Gunsten der oberen verschoben, zu der die Basslinie mehr eine harmonische Stütze gibt. Solche nicht mehr ausgeprägt lineare Zweistimmigkeit kennzeichnen z. B. die folgenden vier Takte aus dem „Kleinen Präludium“ in C-Moll:

No. 442.



Wo diese Erscheinung ganze Sätze beherrscht, kann sogar bei Tasteninstrumenten eine Ergänzung einzelner akkordlicher Fülltöne zur continuoartigen Basslinie in einer oder mehreren Mittelstimmen beim Spiel dem Stücke entsprechen, so namentlich bei kleinen Tanzsätzen, die in dieser Form (auch ohne Generalbassbezeichnung) notiert sind <sup>1)</sup>; öfters aber dringt nur streckenweise eine solche Führung in die Basslinie. In Bachs dreistimmigen Inventionen übernimmt häufig der Bass an solchen Stellen, wo er nicht an der

<sup>1)</sup> Z. B. die kleinen Stücke aus Bachs „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“.

thematisch-imitatorischen Verarbeitung teilnimmt, statt zu pausieren, die Durchführung einer derartigen harmonischen Stützstimme.<sup>1)</sup>

Bei den linear durchgeführten, zwei- und mehrstimmigen Formen, sogar bei Fugen, lässt hingegen Bach häufig zur Kennzeichnung von Abschlüssen und Teilabschlüssen für wenige letzte Töne (in der Regel für drei) den Bass seine melodische Zeichnung aufgeben und in Akkordbassführung eine kraftvolle Unterlage zur harmonischen Kadenzierung abgeben. Vgl. z. B. die Bassführung vom 3. zum 4. Takt in Beispiel Nr. 321 aus der E-Dur-Fuge vom Wohlt. Kl. II., oder den Abschluss des in Nr. 338 angeführten Zwischenspiels.

### *Zur Frage der Dissonanzen und der Quart.*

Die ungewohnte Schwierigkeit in der Erfassung aller technischen Erscheinungen von der melodisch gerichteten Einstellung aus liegt überall darin, dass zu leicht bei Einzelheiten diese Perspektive verloren wird und die vertraute einseitig harmonische Betrachtungsart verwirrend in diejenige theoretische Erfassungsweise eingreift, die ihnen bei konsequenter Durchführung des entgegengesetzten Prinzips zugehört. Wie daher diese Schwierigkeit zunächst überhaupt gerade die Frage nach den Zusammenklangerscheinungen betrifft, so verkehren sich insbesondere auch für die Erscheinung der Dissonanzen die Verhältnisse.

Die vom Boden der Harmonielehre ausgehende Einstellung scheidet (neben den ihrer Natur nach melodischen Dissonanzspannungen der Alterationen) von den *akkordlichen* die sog. „unwesentlichen“ oder „zufälligen“ Dissonanzbildungen. Von den letzteren war gelegentlich der akkordlichen Rundungen in der Linienführung bereits zu sprechen und ihre Auffassungsart gegenüber der vom Akkord als Einheit und Grundgehalt ausgehenden Anschauung zu sondern und klarzulegen (vgl. S. 492 f); denn für diese sind solche Dissonanzen lediglich als Nebennoten und Figuration von den Akkorden gedacht, von welchen sie ausgehen und zu welchen sie wieder zurückkehren; die Ausdrücke „zufällig“ oder „unwesentlich“ sind hiefür bezeichnend. Auf den kontrapunktischen Satz angewendet, käme daher die gewohnte harmonische Betrachtungsweise zum Ge-

---

<sup>1)</sup> Ein Hinweis hierauf findet sich auch in Riemann's „Lehrbuch des Kontrapunkts“, 2. Aufl. S. 156.



setz, dass Dissonanzen entweder wie Akkorddissonanzen (Sept, Non u. s. w.) behandelt, d. h. vorbereitet und aufgelöst werden müssen, oder nach der Technik der „unwesentlichen“ Dissonanzen, d. h. nur in sekundweise geschlossenem „Durchgang“ oder als „Nebennoten“, die sekundweise einzuführen und wieder zum benachbarten Akkordton zurückzuführen sind<sup>1)</sup>).

Wie schon oben (vgl. S. 441) zu betonen war, kommt es jedoch bei linearer Satzanlage darauf an, auch bei Dissonanzen, durch welche die Stimmen hindurchfliessen, nicht von vornherein an akkordlich-dissonante Wirkung zu denken und sie auch nicht nach akkordlicher Dissonanztechnik zu behandeln.

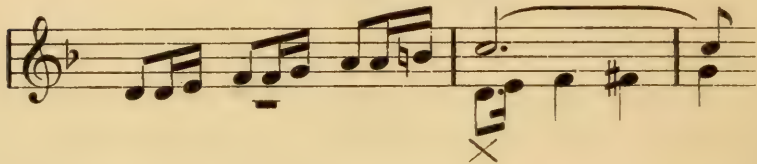
Die Sekunden und Septen haben eine ganz andere musikalische Bedeutung, wenn sie, ohne zur Eigenwirkung als Intervall hervorzutreten, von zwei Linien als Zusammenklangsergebnis durchstreift sind, als wenn eine in der Satzanlage heraustretende Betonung und eine gewisse Dauer ihnen zukommt, aus denen sich die Verfestigung zu akkordlicher Dissonanzwirkung entwickelt. Dann erst gewinnen sie den Charakter von Schwerkräftdissonanzen, der ihre abwärts gerichtete Auflösung bestimmt, und eine Schärfe, welche zu ihrer Milderung der „Vorbereitung“ bedarf, die in der Bindung besteht und nichts anderes erzielt als die Seitenbewegung beim Dissonanzeintritt, die auf alle Härten abschwächend wirkt. Solange aber der Zusammenklang bei einem zweistimmig-linearen Entwurf nur in negativem Sinne in Betracht kommt, ist die satztechnische Behandlung der Dissonanzen darauf beschränkt, Unebenheiten des glatten Stimmenverlaufs zu umgehen, d. i. das störende Hervorstechen der parallel eintretenden Dissonanzintervalle. Die Dissonanzen, die im Querdurchschnitt einer kontrapunktischen Linienverknüpfung aufscheinen, schlechtweg ihrer Behandlungsweise nach der harmonischen Dissonanztheorie unterzuordnen, bedeutet daher nicht nur eine falsche Auffassung, sondern auch eine Einzwängung der Bewegungsfreiheit, die der polyphone Satz bietet.

Soweit dissonanten Zusammenklangsergebnissen noch nicht das Schwergewicht akkordlicher Dissonanzen zukommt, ist ebensowenig wie ihre Einführung auch nicht das Verlassen der Dissonanz an die von harmonischen Gesichtspunkten entstandenen Schulregeln einer bestimmten Stimmenführung geknüpft. Im Instrumentalsatz ist

<sup>1)</sup> Ueber die noch grössere, unbeholfene Einschränkung der an Fux festhaltenden, gebräuchlichen Lehrbücher über Kontrapunkt s. S. 130.

nicht nur das unvorbereitete Durchlaufen der Stimmen durch eine Dissonanz, sondern auch freier Stimmeneinsatz in eine Dissonanz ohne weiteres möglich, z. B.:

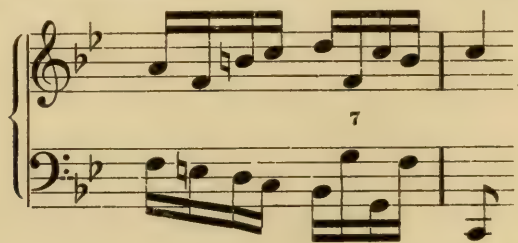
No. 443. Zweiter Themeneinsatz in der Expositon der chromatischen Fuge:



Dass sich dies in den Kunstwerken des alten Stils weniger bei allererstem Stimmeneinsatz eines Stückes findet, liegt in der erwähnten historischen Eigentümlichkeit des ersten Einsatzes mit einer vollkommenen Konsonanz begründet; aber nach Pausen ist ein solcher freier Eintritt einer Stimme auf einer Dissonanz ungemein häufig.

Wenn dissonante Intervalle von zwei Stimmen in Gegenbewegung erreicht sind, so klingen sie nur dann etwas härter, wenn beide Stimmen sprungweise in den dissonanten Zusammenklang treffen; aber auch sie sind dann ohne weiteres möglich, wenn der dissonante Zusammenklang mit dem vorangehenden Zusammenklang in einem Akkord liegt, sodass ihre Schärfe durch die in die Stimmenzüge hereinspielende harmonische Wirkung gemildert ist, z. B.:

No. 444. Allemande aus der I. Partite für Klavier:



Für die Weiterführung dissonanter Zusammenklangsergebnisse zwischen den Linien stellt, da der sekundweise geschlossene Linienverlauf naturgemäss immer am stärksten an das Verfolgen melodischer Züge bindet, dieser auch die häufigste und reguläre Art der unmittelbaren Weiterführung dar, ob in fallender oder steigender Bewegung, während hingegen im allgemeinen ein Abspringen ohne Weiterführung in Sekundschritten nur von solchen dissonanten



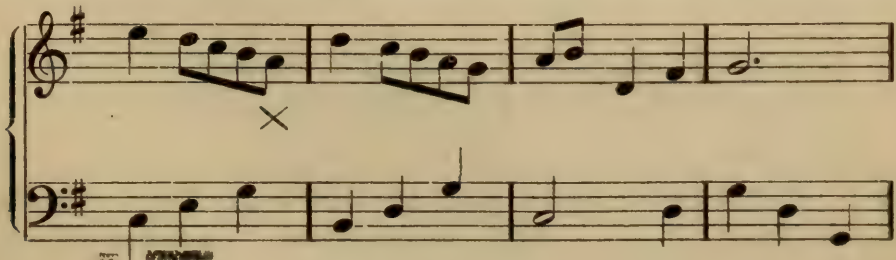
Tönen erfolgt, welche mit den vorangehenden Zusammenklängen in einem Akkord liegen, z. B. im folgenden Fall, wo das abspringende a sich als Sept zum vorangehenden  $\overset{h}{d}$  darstellt, und ebenso auch das nachschlagende c als die hiezu gehörige Non abspringen kann:

No. 445. Fuge in H-Moll (Wohlt. Klavier I.):



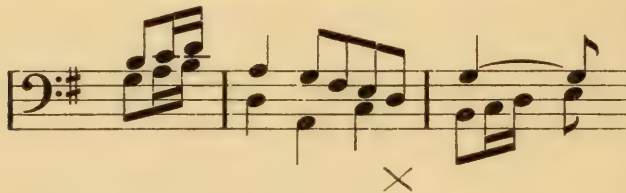
Doch kann die Ausprägung des linearen Grundzuges im Satz so stark sein, dass mitunter die Energie des melodischen Flusses auch in anderen Fällen über abspringende dissonante Töne hinüberträgt, u. z. keineswegs bloss nach der bekannten Art der sog. „Fux'schen Wechselnoten“ mit einer nachträglichen Weiterführung in einen Auflösungsston; an dieser halten, wenn auch in noch freierer Behandlungsweise als bei Fux, auch modernere Auslegungen der Dissonanztechnik fest, indem sie wenigstens ein verzögertes Zurückgreifen zu sekundweise anschliessender Fortführung der Dissonanz verlangen. So würde z. B. in dem folgenden Fall das Abspringen des (mit × bezeichneten) zur Unterstimme dissonanten a nach harmonischer Auffassung damit gedeutet werden müssen, dass im nächsten Takt (mit dem letzten Achtel) das g nachträglich berührt wird, welches die mit dem dissonierenden a unterbrochene Linienbewegung fortsetzt:

No. 446. Menuet (aus dem „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“):



Aber Bach ist auch hier viel unabhängiger; er bringt in vereinzelt Fällen auch ohne solche verspätete Rückkehr zur Geschlossenheit eines Weiterverlaufs in Sekunden abspringende Dissonanzen, wie z. B. der folgende Takt zeigt:

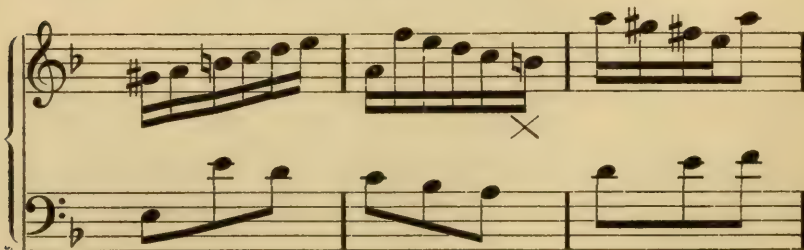
No. 447. Menuet für Klavier in G-Dur:



Nach harmonischer Gesetzmässigkeit müsste ein Ton wie das mit  $\times$  bezeichnete d als Durchgang oder Nebennote behandelt und sekundweise weitergeführt werden, zumal über einem so ausgeprägt in Harmonietönen gehaltenen Bass. Das Verfolgen des von Grund auf linear angelegten Satzes ist aber so stark auf die melodischen Züge gerichtet, dass der Ton d frei von dem Harmonieton c abspringend in seine melodische Weiterführung geleitet werden kann, besonders da hier auch die Weiterführung der Basslinie durch einen diatonischen Schritt das Verfolgen des Satzes in linearem Sinne fördert. So ist es auch für die abspringende Dissonanz in Beispiel No. 446 unnötig, die erwähnte, auf nachträglicher „Durchgangs“-Weiterführung beruhende Erklärung heranzuziehen, da die lineare Energie selbst das Hinübertragen über das abspringende a rechtfertigt.

Aehnliches liegt im folgenden Beispiel vor:

No. 448. Invention in D-Moll:



Auch hier könnte nach rein harmonischer Anschauungsweise das mit  $\times$  bezeichnete h nur sekundweise weitergeleitet werden.

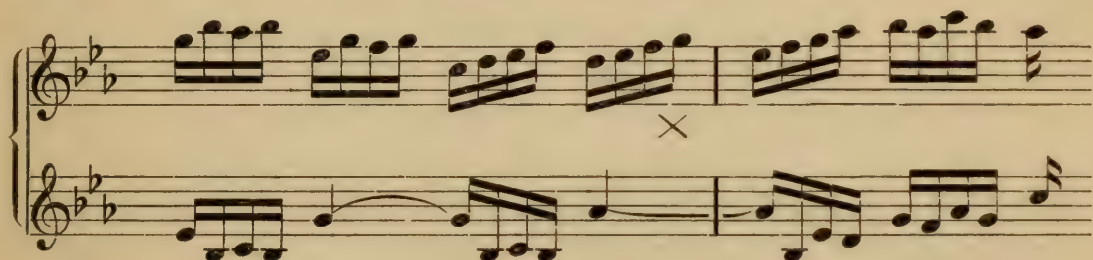


(Die „Durchgangs“-Stellung wäre auch hier zur Not noch gewaltsam zu rekonstruieren, indem das folgende höhere *a* als Fortsetzung der Linie vom zweiten Takt gedeutet werden müsste; doch entspricht solche Erklärungsweise, die sich aus harmonisch bedingter Gesetzmässigkeit ergeben würde, auch hier gar nicht der vorliegenden linearen Technik, wonach die Einschliessung in die Einheit eines melodischen Zuges genügt, um das Abspringen von dem dissonierenden *h* möglich werden zu lassen.)

Auch bei solchen Fällen ist es namentlich die Bewegung innerhalb von Motiven oder von Sequenzfiguren, welche die einzelnen Töne so kraftvoll zusammenschliesst, dass sie das Verlassen dissonierender Töne in einem Sprung ermöglicht; wo eine Linie als Einheit erfasst ist, dringt sie mit ihren Einzeltönen leicht über rein harmonische Gesetzmässigkeiten, z. B.

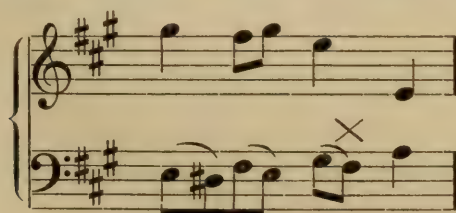
## No. 449.

## Invention in C-Moll:



(Das abspringende, mit dem unteren Ton dissonierende *g* der sequenzartigen Figur der Oberstimme angehörig). Im folgenden Takt ist die mit Bogen gekennzeichnete Figur motivisch:

## No. 450. Bourrée I aus der I. Engl. Suite :



(Auch in diesen beiden Fällen würde die zur Not rekonstruierbare Durchgangsstellung der betreffenden [mit *X* bezeichneten] Töne [in

No. 449 nachträgliche Fortleitung des g nach as] nur mit Gewaltbarkeit die Möglichkeit ihres freien Abspringens erklären, die in Wirklichkeit in der motivischen Linienenergie begründet ist.)

Immerhin stellen derartige vereinzelte Fälle abspringender dissonanter Töne keineswegs die Norm, sondern extreme Ausprägung der linearen Selbständigkeit der Stimmen dar, die sich so wenig an die harmonischen Erscheinungen bindet, dass die entstehende Dissonanz solcher Töne gar nicht beachtet wird. Da aber Bachs Kontrapunkt zugleich mit seiner ungemein stark durchentwickelten linearen Ausprägung auch in sehr intensiver Weise von harmonischem Empfinden durchsetzt und stark in harmonischem Sinne gerundet ist, bleiben diese frei abspringenden („hängenden“) Dissonanzen äusserst selten. (Es ist bemerkenswert, dass eine solche Technik, wie sie hier vorgebildet liegt, wieder in der modernen Orchesterpolyphonie zu grösserer Freiheit herausgebildet erscheint, wo auch gerade wieder motivische Linienzüge nicht mehr an harmonische Dissonanzbehandlung gebunden und überhaupt hinsichtlich der akkordlichen Erscheinungen oft äusserst frei behandelt sind, aus dem gleichen Empfinden heraus, dass die Energie des einheitlichen linearen Zusammenhanges über die Empfindlichkeit der Einzeltöne gegen harmonische Dissonanzerscheinungen hinübertrage; dass hier namentlich die instrumentale Differenzierung und Farbenwirkung diese Technik fördert, liegt auf der Hand.)

Man muss eben daran festhalten, dass man hier von anderer Seite in die Dissonanzerscheinung eindringt, und dass sich diese in anderer Weise aus den lebendigen Vorgängen des Satzes entwickelt, als wenn sie vom Akkord als Ursprung abgeleitet wäre; ihr entspricht daher auch nicht die Behandlungsweise des empfindlicheren harmonischen Dissonanzcharakters.

Ein analoger Uebergang im Charakter und der Bedeutung des Intervalls bedingt auch die Doppelstellung der Quart in der Musiktheorie. In rein akustischer Hinsicht ist das Intervall der Quart an sich leertönende Verschmelzung wie ihre Umkehrung, die Quint; als blosses Zusammenklangsergebnis bei linearer Satzanlage ist sie daher zunächst gleicher Behandlungsart wie die Quint unterworfen. Ihren bekannten Dissonanzcharakter gewinnt sie erst, wenn gewisse Betonung und Verweilen auf dem Intervall eine Verfestigung zur akkordlicher Wirkung und die Entstehung eines „Grundtoncharakters“ im tieferen Ton hervorruft. Dann wird auch



die Quart abwärts drängende Dissonanz (als Undezime, vgl. S. 91) und bedarf der Vorbereitung und Auflösung z. B.:

No. 451.

Invention C-Dur:



(Auch der motivisch bedingte Vorhaltscharakter der Quart [vgl. S. 474 f] beruht in einer Akzentuierung des Quarttones gegenüber der ihm nachfolgenden tieferen Sekunde.)

Aber die Lehre, dass für die Zweistimmigkeit der Quart nur diese Bedeutung und Auflösungsart entspreche, ist vollkommen falsch; dahin gelangt sowohl die Anwendung der harmonischen Auffassungsweise auf den kontrapunktischen Satz, die in einer Quart über dem Bass immer eine abwärtsstrebende Dissonanz erblickt, als die Methode der Kontrapunkt-Lehrbücher nach Fux, bei denen die Quart nur in der IV. „Gattung“ vom „synkopischen Kontrapunkt“, mit Vorbereitung und Auflösung zur Terz behandelt ist. Damit kommt man auf keinen grünen Zweig. Die Quart als einfaches Zusammenklangsergebnis, in welchem sich zwei Linien berühren, ist noch längst nicht Dissonanz.

### Drittes Kapitel.

#### Uebergang zur Mehrstimmigkeit.

**D**as Einströmen harmonischer Momente in den linear angelegten Satz erfolgt in bedeutend erhöhtem Masse mit Zunahme der Stimmenzahl. Es ist klar, dass schon mit dem Vorschreiten zur Dreistimmigkeit sowohl die Klangfülle als das Eingreifen von harmonisch bedingten Erscheinungen in die technische Gesetzmässigkeit in weitaus höherem Masse platzgreift; noch mehr mit der Vierstimmigkeit, wie überhaupt von einer mehr als vierfachen gleichzeitigen Linienverknüpfung an im Allgemeinen nur mehr eine sehr stark in harmonisches Bild übergehende Setzweise zutage treten kann.

Die Grundlage der Kontrapunktik liegt daher im zweistimmig-linearen Satz als ihrer schärfsten Ausprägung. Aber gerade da, wo sich nun mit steigender Stimmenzahl ein volles Entgegen-treiben zu mehr und mehr harmonischem Satzcharakter ergibt, hängt für eine Technik, welche nicht nur mehr dem Scheine nach linear-kontrapunktisch sein will, alles davon ab, dass die primäre und zunächst mit der Zweistimmigkeit gewonnene lineare Einstellung nicht verloren werde; selbst wenn man bis zu einer reicheren Mehrstimmigkeit, dem Uebergangsgebiet einer Schreibweise vorausblickt, die nicht mehr ausgesprochen kontrapunktisch ist und mehr ein volles Ineinanderströmen beider Setzweisen erkennen lässt (vgl. namentlich Bachs Choralvorspiele für Orgel), so herrscht vor allem auch hier die Notwendigkeit, die Kontrapunktik als Satzanlage aus anderem Ursprung, mit gegensätzlicher Durchdringungsrichtung, der Harmonielehre gegenüberzustellen. — Wie bereits ausführlicher besprochen (vgl. S. 140), ist auch für ein solches Uebergangsgebiet die Fundierung des Satzes auf rein harmonischer Grundlage und von dieser aus eine Verselbständigung und ein Hinstreben der Stimmen zu einem mehr melodischen Satzcharakter eine völlig unzulängliche Erfassungsweise; die Kraft des Satzes beruht nicht in dem Vorgang einer Stimmenverselbständigung auf harmonischer Basis, sondern stets in dem lebensvoll durchströmten Ineinanderwirken der Grundelemente aller Musik, der Bewegungsenergien und der harmonischen Kohäsionskräfte.



Den musikalischen Satz von beiden Einstellungen aus zu meistern, ist eine Vorbedingung der technischen Beherrschung und Bewegungsfreiheit. Daher bedeutet dieses grundsätzlich einer harmonischen Fundierung ausweichende Eindringen in die Mehrstimmigkeit in keiner Weise eine Tendenz, den harmonischen Charakter aus dieser zu verdrängen, sondern es erstrebt, da eine volle Beherrschung der Satztechnik die durchgreifende Erfassung des inneren Geschehens als eines lebendig-kraftvollen Kampfes dieser beiden Satzelemente erfordert, in notwendiger Ergänzung zur möglichst starken Durchbildung eines latenten Harmoniegefühls auch die Erweckung eines möglichst intensiv durchdringenden linearen Grundempfindens, wie es die Zeit des polyphonen Stiles beherrschte, um hernach unter dem Einfluss der klassisch-homophonen Stilgrundlagen auch dem musikalischen Empfinden mehr und mehr verloren zu gehen.

Aber vollends wenn man zunächst nicht an solches Uebergangsgebiet denkt, sondern an die eigentliche kontrapunktische Schreibweise, so bleibt für deren Durchführung auch bei wachsender Stimmenzahl die Forderung massgebend, bei allen den hereinspielenden, bereits aus harmonischer Wirkung beeinflussten technischen Erscheinungen an dem Problem des Kontrapunkts festzuhalten und von dem Ursprung aus die Richtung zu wahren: den Klängen entgegen, nicht von den Klängen ausgehend.

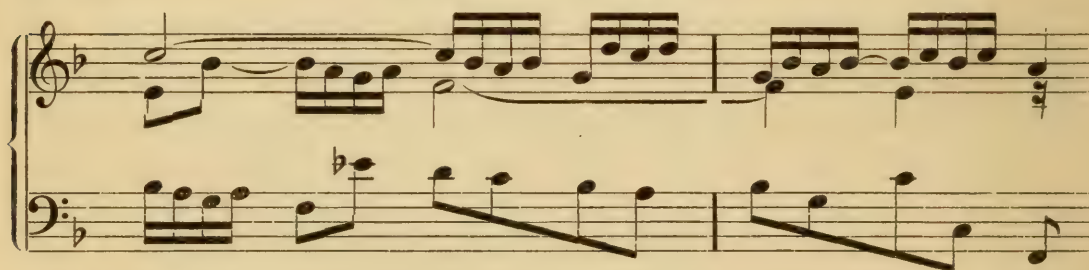
### *Zur Technik der Bewegungsverteilung.*

Freilich ist bei einer mehr als zweistimmigen Satzentwicklung auch keineswegs die volle Stimmenzahl durchgängig gleichzeitig herrschend. Bei dreistimmigen Sätzen z. B. findet sich bei Bach nicht nur durch sehr grosse Strecken hindurch überhaupt nur ein gleichzeitiges Ertönen von zwei Stimmen, sondern auch bei gleichzeitig dreifacher Stimmenzahl besteht eine Satzanlage, die nur an Höhepunkten alle drei Stimmen gleichberechtigt und in voller melodischer Entwicklung vortreten lässt, im Uebrigen aber eine Verteilung zeigt, die jeweilen zwei von den Stimmen in erhöhter Lebendigkeit gegen die dritte, mehr zurücktretende oder nur füllende Stimme vordringen lässt; ebenso auch oft nur eine die lebhafte Bewegung beherrschende Stimme. Bachs Kontrapunkt zeigt sogar oft eine äusserst sparsame Ausnützung der vorhandenen Stimmenzahl. Zugleich geschieht aber dieses Vor- oder Zurücktreten einzelner Stimmen unter stetiger wechselnder Verteilung auf die drei Satzlinien.

Einzelne typische Erscheinungen der Bewegungsverteilung sind in Ergänzung zu den breiter ausgeführten allgemeinsten Merkmalen polyphoner Satzanlage als besondere Eigentümlichkeiten der dreistimmigen Linientechnik zugehörig. Das bestimmende Moment ist hierbei stets die Beteiligung der Stimmen an der Hauptbewegung. Die relativ schwächste Ausnützung der Dreistimmigkeit bei gleichzeitigem Erklängen aller drei Stimmen liegt vor, wenn zu zwei Stimmen eine dritte nur in langgedehnten Füllnoten gesetzt ist, meist nur im Dienste einer reicheren harmonischen Auffüllung (Ergänzung von Akkordtönen und dgl.), noch nicht so sehr zur Einführung einer selbständig hinzutretenden Bewegung. Nur hat man sich nicht vorzustellen, dass im Laufe eines Stückes oder auch nur einer kurzen Strecke stets die gleiche Stimme es sei, die sich auf solche Füllnoten, unter Verzicht auf besonders vortretende Eigenbewegung, beschränkt; hieran können, soweit eine solche Einschränkung der Dreistimmigkeit vorliegt, wechselnd alle Stimmen teilhaben, z. B.:

No. 452.

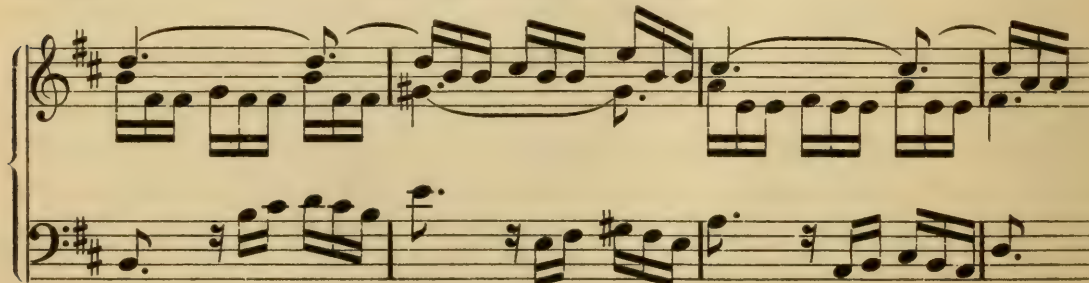
3st. Invention in D-Moll:



Solches Zurücktreten einer Stimme in ruhigen Füllnoten ist dann besonders häufig, wenn die beiden anderen Stimmen eine Kontrapunktierung zweier gegensätzlicher Themen durchführen, die beide zugleich scharf heraustreten sollen, so dass sich aus dieser Forderung von selbst ein Zurücktreten der dritten Stimme ergibt, z. B.:

No. 453.

3st. Invention in H-Moll:

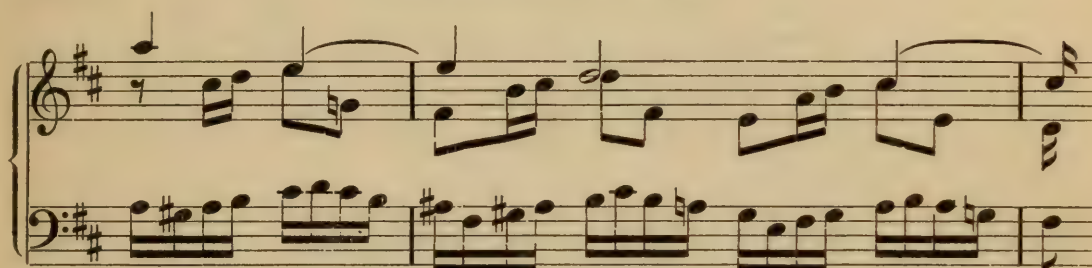




Desgleichen liegt die Schreibweise einer noch nicht voll bis zu drei selbständigen Linienzügen differenzierten Dreistimmigkeit vor, wenn eine der Stimmen nur die Verstärkung und Heraushebung einer in einer anderen enthaltenen Scheinstimme darstellt. Solche, nur einer verstärkten Zweistimmigkeit gleichkommende Anlage, die aber mehr dem orchestralen Satz entspricht, zeigen Takte wie die folgenden, wo die oberste Stimme nur die höchsten Spitzen der thematischen Mittelstimme intoniert und in gehaltenen Tönen verbindet:

No. 454.

3st. Invention in D-Dur:

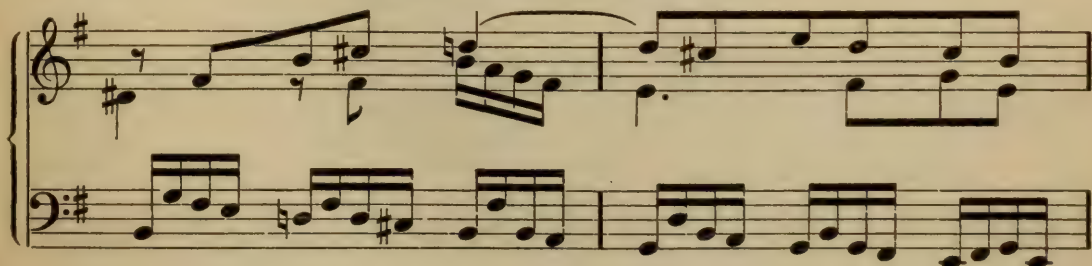


Solche Fälle sind indes bei Bach nicht häufig; auch auf das Mitgehen einer dritten Stimme in Terzen oder Sexten zu einer in einer andern enthaltenen Scheinstimme beschränkt sich die Dreistimmigkeit selten und meist nur auf kurze Strecken.

Eine relativ schwache Ausnützung der Stimmenzahl, gleichfalls noch nicht eigentliche Dreistimmigkeit, liegt auch vor, wenn zu zwei in die Hauptbewegung verteilten Satzstimmen eine dritte in der Weise hinzutritt, dass sie nur eine, oder auch wechselnd eine oder die andere in ihrer Bewegung verstärkt, sodass sie sich zwar in eigenen, füllenden Tönen, aber nicht in eigener, selbständiger Bewegung differenziert, wie z. B. die Mittelstimme in folgenden Takten, die bald die Bewegung der unteren, bald der oberen Stimme mitmacht:

No. 455.

3st. Invention in E-Moll:





Eine typische, einfache Bewegungsverteilung besteht darin, dass die lebhafteste Hauptbewegung einer Stimme allein angehört, zu der die beiden andern in ruhigeren Gegensatz treten; das geschieht meist in der Weise, dass diese untereinander wieder zu einem fortlaufenden Rhythmus komplementär sind; z. B. in Nr. 328 oder:

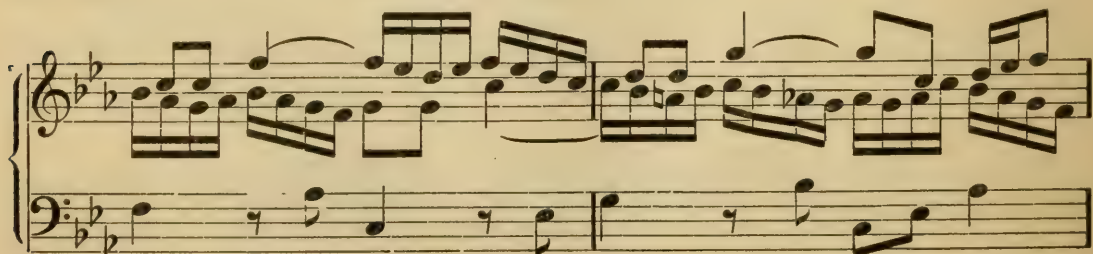
No. 456. 3st. Invention in A-Moll:



Solche Zuweisung der tragenden Hauptbewegung auf längere Strecken an eine bestimmte Stimme kommt am häufigsten bei der Basslinie vor; sonst tritt auch hier gewöhnlich reicher Wechsel in der Verteilung ein, indem bald die eine, bald die andere der drei Stimmen die belebte Hauptbewegung übernimmt und die beiden übrigen, untereinander in komplementär-rhythmischer Ergänzung, sich dieser unterordnen. Solche Verteilung auf verschiedene Stimmen zeigen z. B. folgende Takte:

No. 457.

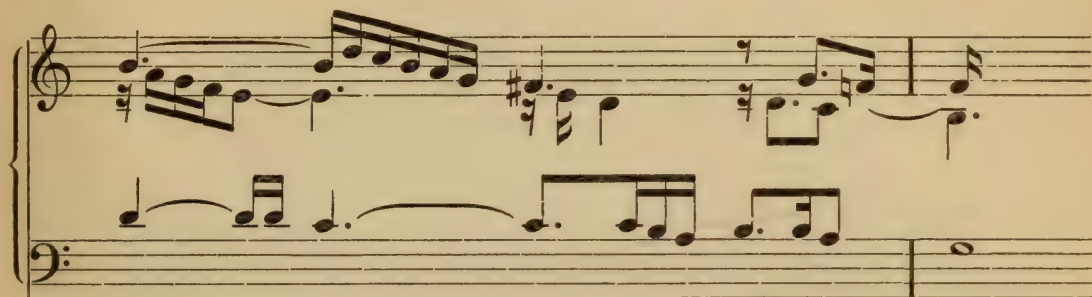
Sonate für Orgel in Es-Dur:





Im Orgel- oder Klaviersatz nähert sich mitunter solche Bewegungsverteilung dem Eindruck einer einzigen zusammenhängenden Linie; vgl. No. 290 oder folgenden Takt:

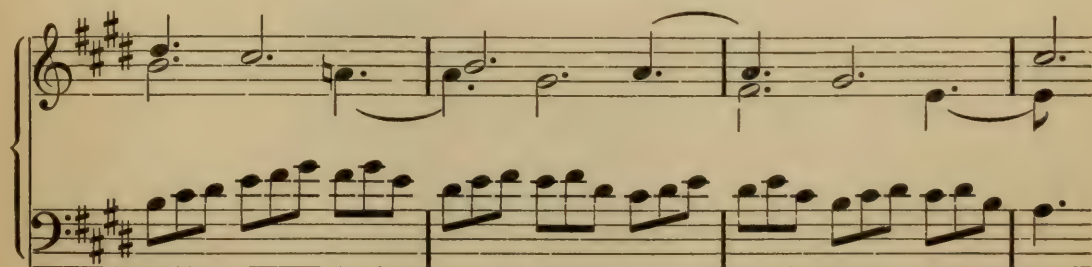
No. 458. Choralvorspiel für Orgel „Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“:



Je reicher nun, hier wie bei allen andern typischen Bewegungsanordnungen, dieser Wechsel der Beteiligung an der Bewegung zwischen den Stimmen einer Mehrstimmigkeit, auf je kürzere Strecken die Stimmen zur gegenseitigen Ablösung von vor- und zurücktretenden Funktionen ineinandergreifen, desto mehr erhöht solche in stetiger Aenderung belebte Unruhe den polyphonen Charakter eines Satzes. Dies gilt auch von den noch im Folgenden zu erwähnenden Bewegungsverteilungen.

Soweit nun eine Hauptbewegung für längere Zeit einer Stimme angehört, verbinden sich mit der Bewegung der beiden restlichen Stimmen besonders häufig und in sehr guter Wirkung Vorhaltketten. Dies geschieht namentlich dann, wenn die herrschende Hauptbewegung im Bass liegt, wie in Beispiel No. 456, und:

No. 459. 3stimmige Invention in E-Dur:



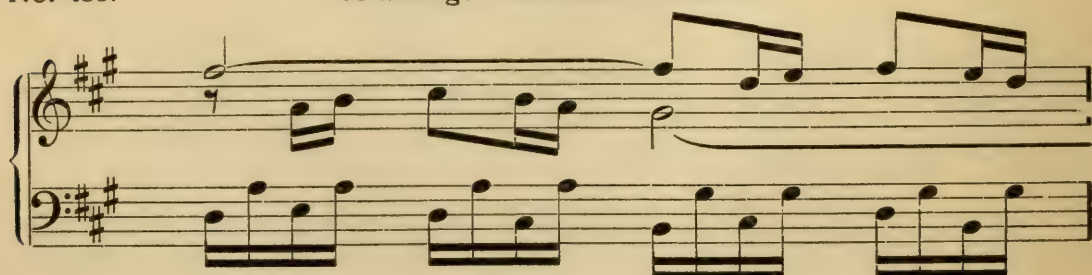
Dass Bach in seinem Kontrapunkt überhaupt eine besondere Vorliebe für Vorhaltsbildungen zeigt, wurde schon bemerkt; er liebt es insbesondere bei auffälligem Harmoniewechsel, der den Eintritt des neuen Akkords in etwas greller Tönung erscheinen liesse, diesen durch Vorhalte zu verschleiern, wodurch im Kontrapunkt ein Vordringen der rein harmonischen Wirkungen vor die Spannwirkungen der Stimmenbewegung hintangehalten ist. So erhalten bei Bach namentlich (wie auch in seinen Chorälen!) helle Wendungen in einen Durdreiklang vorhaltsartige Verzögerungen ihres Eintritts.

In den meisten Fällen ist die komplementäre Gesamtbewegung der beiden zurücktretenden Stimmen von geringerer Lebhaftigkeit als die Hauptbewegung; ein ähnliches Verteilungsverhältnis kann jedoch zur stärkeren Hervorhebung der Hauptbewegung führen, wenn sich zu dieser die beiden übrigen Linien zu der gleichen Belebung in ihrer komplementären Bewegung ergänzen, so dass der Hauptrhythmus stetig in mehr als einer Linie des Satzes vorliegt, wie z. B. im zweiten Takt von No. 456. Dass aber das häufigere und einfachere, das normale Verteilungsverhältnis für die lebhafteste Linienbewegung in deren konstantem Wechsel über die drei Stimmen beruht, in der Weise, dass die schnellsten rhythmischen Werte gleichzeitig nicht mehr als einer Stimme angehören, liegt schon im Gesetz der komplementär-rhythmischen Anlage begründet, vgl. die Dreistimmigkeit in No. 226.

Dieser Bewegungsverteilung gegenüber liegt eine Steigerung auch in einer solchen Anlage, bei welcher zwei Stimmen in imitierender Abwechslung ein Motiv durchführen, und dazu die dritte in gleichförmigem Verlauf den Rhythmus des lebendigsten unter diesen Motivteilen bringt; in solchem Falle, der ziemlich häufig und typisch ist, sind also die beiden übrigen Stimmen der gleichförmig schnell bewegten dritten nicht mehr untergeordnet, sondern ihrer Bedeutung nach übergeordnet, z. B. in folgenden Takten:

No. 455.

3stimmige Invention in A-Dur:



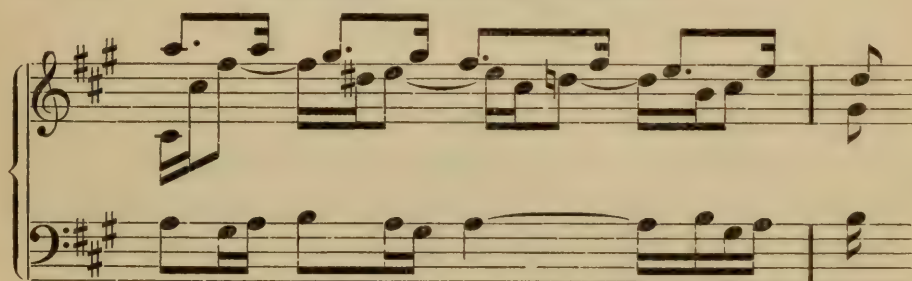




Auch bei dem bereits ziemlich stark gesteigerten Bewegungs-  
verhältnis, wo die lebhaftesten Rhythmen im allgemeinen in zwei  
Stimmen zugleich vorkommen, beruht eine typische Anlage darin,  
dass eine Stimme ein Thema bringt, die beiden andern hiezu in  
Bewegungen verlaufen, die sich komplementär zum schnellsten  
Rhythmus aus diesem Thema ergänzen. (Diese Anlage ist in gewissem  
Sinne das Gegenbild zu der zuletzt angeführten, wo die thematische  
Bewegung auf zwei Stimmen verteilt war und die Bewegung im  
schnellsten Rhythmus einer weiteren Stimme zugewiesen war.) So  
zeigen die folgenden Takte Themeneinsatz im Bass, hiezu in den  
Oberstimmen gegenseitige Ergänzung zu Gesamtbewegung in den  
Werten der belebtesten Thementeile, Sechzehnteln.

No. 456.

3stimmige Invention in A-Dur:



Ein häufiger Spezialfall besteht auch darin, dass sich über rasche  
Bewegung zweier Linien eine dritte in sehr breiten Werten dehnt;  
solche langsamere, übergreifende Melodie liegt aber gewöhnlich in  
der obersten Stimme, da langgedehnte Noten in einer Mittel- oder  
Unterstimme zu leicht als Füllnoten verstanden werden und der me-  
lodische Zusammenhang verloren geht, sofern diesen nicht instru-  
mentale Differenzierung heraushebt. Wo diese Bewegungsverteilung  
ganze Sätze beherrscht — sie findet sich namentlich bei langsamen  
Sätzen — nähert sich die Anlage mitunter mehr der Form einer  
Begleitung jener breit ausgespannenen Stimme durch zwei kontra-  
punktisch geführte unterlegte Stimmen.

Sind nun drei Stimmen zugleich und gleichberechtigt an der Satzdurchführung beteiligt, so sind es Kontrapunktierungen von Gegensätzen, in der Linienplastik wie in den Rhythmen, welche ein gleichzeitiges Hervortreten der Stimmen, ohne dass sie sich gegenseitig in ihrer Plastik verundeutlichen und verdrängen, ermöglichen, wie schon bei den allgemeinsten Grundzügen polyphoner Satzanlage auszuführen war. Verteilung von belebteren und ruhigeren Motivteilen und vor allem die Durchkreuzung der Höhepunkte und Steigerungen ist stets die Hauptbedingung für eine Satzanlage, an der alle Stimmen in gleicher Weise teilhaben. Gleichzeitige Beteiligung von drei Stimmen am Höchstmass der Belebung ist daher äusserst selten, und nur auf kurze Strecken, an Höhepunkten, finden sich drei Linien, die alle zugleich z. B. in Sechzehnteln, oder anderen schnellsten Bewegungswerten des Satzes, verlaufen.

Die höchste Energie des polyphonen Satzes liegt auch gar nicht so sehr darin, dass die schnellste Bewegung möglichst stark und in mehreren Stimmen vorherrsche, als an der ununterbrochenen lebendigen Abwechslung der Verteilungsverhältnisse, also nicht an der Fülle rhythmischer Lebhaftigkeit, sondern an dem Reichtum der Bewegungsvorgänge. Ein Blick auf Bachs Kontrapunkt zeigt, wie hierin das Satzbild von ununterbrochener, labiler Aenderung durchsetzt ist, nicht nur durch stetigen Wechsel zwischen Lockerung und Verdichtung der Linien, sondern noch viel wesentlicher auch durch den fortwährenden, mannigfachsten Uebergang und Ineinanderfliessen der verschiedenartigen Bewegungsverteilungen, wie sie hier nur in einigen typischen Hauptformen herauszuheben waren. Diese Aufweisung, welche natürlich immer nur an einzelnen herausgerissenen Strecken möglich war und in ihrer Anordnung verschiedene Steigerungsmöglichkeiten in der Bewegungsfülle einer Dreistimmigkeit andeutete, dient daher nicht dem Zwecke einer etwa absichtlich zu erstrebenden Sonderung aller dieser Verteilungsmöglichkeiten, sondern vielmehr dem Ziele ihrer freiesten Handhabung, indem sie einem bunt-durchwobenen Wechsel unterworfen sind, der Technik eines stetigen Ueberfliessens, wie alle Erscheinungen der Polyphonie, schon von der einstimmigen Linie an. Darum wäre es auch undenkbar, über die Heraushebung einzelner typischer Verteilungsverhältnisse für die polyphone Bewegung bis zu einer erschöpfenden Aufzählung aller einzelnen Möglichkeiten zu schreiten. Die in fortwährendem Wechsel über die verschiedenen Satzstimmen greifende Bewegungsverteilung



liegt auch zum wesentlichen Teile schon in der imitatorischen Schreibweise begründet, welche die Stimmen in gegenseitiger Ablösung mit einem Thema oder einem Motiv hervortreten lässt.

### *Die Entwicklung der Zusammenklangstechnik.*

Die Bewegungsverteilung ist insoferne von unmittelbarem Einfluss auf die Zusammenklangstechnik bei der Linienverknüpfung, als sie aus dem Stimmenkomplex auch da, wo mehrere Stimmen zugleich erklingen, häufig zwei Linien so heraushebt, dass sie für sich einen zweistimmigen Kontrapunkt darstellen, der sich in scharfer Plastik von dem übrigen Satz abhebt; in solchem Falle sind sie auch im Wesentlichen dessen Gesetzmässigkeiten unterworfen. Das relativ schwächste Eindringen einer ausgleichenden und füllenden Wirkung durch eine dritte Stimme liegt vor, wenn diese sich orgelpunktartig stilliegend über eine Bewegung der beiden andern erstreckt. In solchem Fall unterscheiden sich die Zusammenklangsbedingungen nicht wesentlich von denen der Zweistimmigkeit.

Im Allgemeinen beeinflusst eine in linearer Hinsicht untergeordnete, aber klanglicher Auffüllung dienende dritte Stimme den Satz stärker im Sinne einer Annäherung an harmonische Schreibweise, als eine selbständige lineare dritte Stimme, deren Verlauf nicht in erster Linie durch die Forderung einer akkordlichen Abrundung bestimmt ist. Allerdings bleibt auch bei dem Entwurf dreier linear angelegter Stimmen für den übergreifenden harmonischen Ausgleich die Herausbildung möglichst vollständiger Akkorde eine wesentliche Forderung. Die leeren Quint- und Quartwirkungen werden durch die klangliche Auffüllung, wie sie bei Zutritt einer dritten Stimme entsteht, in höherem Masse beeinflusst als die Härten parallel eintretender Dissonanzen.

Am empfindlichsten bleiben immer die Aussenstimmen in ihren Zusammenklangerscheinungen. Deren gleichzeitiger Eintritt in eine Quint ist auch bei Gegenbewegung oft dann noch von einer störend hervorstechenden Wirkung, wenn die Mittelstimme den Terzton enthält; dies ist namentlich beim Zusammentreffen in der Quint auf betonten Stellen der Fall. Solches Eintreten von Aussenstimmen in eine Quint enthält dann immer noch eine den parallelen Quinten des harmonischen Satzes ähnliche, wenn auch nicht gleich scharfe Wirkung. Für Gegenbewegungsquinten, die nicht zwischen den Aussenstimmen liegen, schwindet beim Hinzutreten eines weiteren

dritten Tones jede störende Wirkung. Eine allgemeine Regel, wann gleichzeitige, in Gegenbewegung eintretende Quinten zwischen Aussenstimmen noch in ihrer spezifischen Eigenart hervorstechend wirken, lässt sich hier nicht mehr aufstellen, wie überhaupt mit dem gesamten Vorschreiten zu dem Uebergangsgebiet stärker eindringenden harmonischen Satzcharakters die Technik zu freierer und selbständigerer Handhabung der Satzregeln gelangen muss.

Im Allgemeinen lässt sich jedoch sagen, dass eine mittlere Stimme an solchen Stellen, wo sie als Vorhaltsdissonanz in die Quint der Aussenstimme tritt, noch stärker die „kahle“ Quintwirkung verdrängt, als wenn sie den füllenden Terzton selbst bringt; ein vollkonsonanter Zusammenklang lässt eine in Gegenbewegung erreichte Quint in den Aussenstimmen stärker vordringen, namentlich wenn der Eintritt in beiden Stimmen sprungweise erfolgt.

Im Grossen und Ganzen gilt jedoch beim dreistimmigen Satz die Norm, dass Quinten störend wirken, nur mehr von parallelen Quinten, wie beim harmonischen Satz, dessen Gesetzmässigkeiten er sich zu nähern beginnt. Dass von den parallelen Quinten wieder die offenen die bedenklichsten sind, versteht sich von selbst. Für alle noch hervortretenden Quintwirkungen des dreistimmigen Satzes, mögen sie parallel, oder zwischen Aussenstimmen auch in Gegenbewegung eintreten, gelten hinsichtlich der Ueberwindung ihrer Zusammenklangsunebenheit die gleichen Gesichtspunkte, wie sie beim zweistimmigen Satz durchzuführen waren. Eine gesonderte Ausführung kann sich daher hier erledigen.

Die leeren Quartwirkungen verlieren sich mit Zutritt eines dritten füllenden Tones vollständig, ob nun die Quart parallel oder in Gegenbewegung eintreten. Eine besondere Berücksichtigung erfordert die Quart über dem Bass nur mehr dann, wenn sie durch Betonung und Dauer die Bedeutung einer harmonischen, vorhaltsartig zur Terz strebenden Quart gewinnt, womit sie auch den entsprechenden harmonischen Gesetzmässigkeiten unterliegt.

Auch hinsichtlich der bis zu gewissem Grade mildernden Füllwirkung bei parallelen Dissonanzen ist zu bemerken, dass stets die Aussenstimmen die Zusammenklangshärten am schärfsten heraustreten lassen. Zwei Stimmen sind auch dann immer gegen parallelen Dissonanzeintritt am empfindlichsten, wenn sie allein in Bewegung aus dem übrigen Satz herausragen.



Alle diese Erscheinungen eines die lineare Anlage stetig stärker überströmenden Ausgleichs im harmonischen Sinne und damit auch eine stärker überschmelzende Milderung aller ursprünglichen Zusammenklangshärten kennzeichnen in erhöhtem Masse den Satz, der noch mehr als drei Stimmen kontrapunktiert. Bei vier und mehr Stimmen schreitet auch die Gruppierung zu gegeneinander geführten Komplexen fort. Auch hier bestimmt zunächst das formale Moment der Bewegungsverteilung die Technik, indem sich das Relief einzelner oder auch in Gruppen von zwei oder mehr Stimmen heraustretender Linienzüge aus der Gesamtheit zu gewisser Selbständigkeit herausheben kann, womit dann diese isolierten Gruppen der für die entsprechende geringere Stimmenzahl massgebenden Gesetzmässigkeit unterworfen sind. Eine gesonderte Ausführung aller Kombinationsmöglichkeiten in der Anlage kann hier übergangen werden, da sie in den Grundzügen denjenigen der Dreistimmigkeit entspricht, natürlich noch unter bedeutend reicherer Differenzierung in Anordnung und Wechsel.

Mit dem Entgegentreiben zu einer mehr und mehr harmonisch durchsetzten Schreibweise, weitet sich die Gesetzmässigkeit der linearen Kontrapunkttechnik und erschliesst sich zugleich einem stets stärker bestimmenden Einfluss der harmonisch fundierten Technik (insbesondere der Figurationsübungen). Ist einmal die ausgeprägt linear gerichtete Anlage von der Zweistimmigkeit und noch weiter von der Entwicklung der einstimmigen Linienkunst an geübt worden, derart, dass ihre Technik weniger in engbegrenzten Gesetzmässigkeiten als in einem Grundgefühl für die Polyphonie beruht, so erfolgt ein Eindringen in den drei- und mehrstimmigen Kontrapunkt stets fast von selbst und mit grosser Leichtigkeit<sup>1)</sup>.

### *Zur Spezialtechnik der kontrapunktischen Feinmechanik.*

Eine eingehende Darstellung des Kontrapunkts mit höherer Stimmenzahl stellt ein ungeheures Gebiet für sich dar, vor allem deswegen, weil hier die Technik immer tiefer in formale Erscheinungen hineinwirkt, sodass die engeren technischen Fragen des mehrstimmigen Kontrapunkts schon mit den Formen der imitatorischen und fugierten Schreibweise auf das engste verquickt sind; dass schon von Grund auf formale von den technischen Erscheinungen nicht zu lösen sind, und dass sich die grundlegenden, allgemeinsten Formbegriffe unmit-

<sup>1)</sup> Eine Erfahrung, die sich mir im Unterricht regelmässig bestätigt.

telbar aus diesen entwickeln, trat bereits allenthalben in den bisherigen Ausführungen hervor. Hier geht der Stoff sosehr ins Grosse, dass sich der vorliegende Band, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren, darauf beschränkt, von den Grundlagen der linearen Kontrapunktik aus die Richtungen zu geben, in welchen der Uebergang zur mehrstimmigen Satztechnik und ihren Hauptformen sich bewegt, und welche auch, wenn sie einmal erfasst sind, immer die Einzelheiten bestimmen werden.

Die kontrapunktischen Formen anderseits, bis zu den grossen Fugentypen, sind nicht in Anweisungen über äusseren Aufbau und äussere Anordnungsfolgen zu erschöpfen, sondern in ihnen ist ein Ausdruck der ganzen kontrapunktischen Schreibart mit allen ihren inneren Grundeigentümlichkeiten zu erblicken. Das Abtun der polyphonen Formenlehre mit einigen äusserlichen Anweisungen über die imitatorischen und fugierten Formen, wie sie meist als Anhang an die Kontrapunktlehre angeführt sind, bedeutet einen der grössten Mängel des üblichen Unterrichts; im übrigen pflegt man zudem die praktische Formenlehre, wenigstens zum überwiegenden Teile, auf die klassischen Formtypen zu beschränken. Am allerwenigsten ist es am Platze, den Inbegriff der Fugenform mit den Anweisungen über Bau der Exposition, Durchführungen, über das tonale Verhältnis der Themeneinsätze etc. zu erledigen. Die Formtypen für sich müssen immer als etwas Starres erscheinen, und wie die Technik so sind auch die kontrapunktischen Formen selbst nur aus dem Geiste und den kunstpsychologischen Voraussetzungen der linearen Polyphonie zu verstehen. Ihnen kann nur eine sehr eingehende und umfassende gesonderte Betrachtung gerecht werden.

Ebenso haben auch die zahlreichen kontrapunktischen Spezialformen der imitatorischen Schreibweise wenig Sinn für sich, d. h. ohne Anwendung auf die Architektur der grösseren Formentwicklungen. Zu jenen gehören insbesondere die zahlreichen Künste und Verkünstelungen der *Canons*; darunter versteht man eine Schreibweise, bei der die Linienzüge einer Stimme von einer oder mehreren anderen, später einsetzenden, stetig in gleichmässigem Abstände und in strenger Nachahmung wiederholt werden; bei einem zweistimmigen Canon z. B. wird erst ein Thema in einer Stimme intoniert, dieses sodann von der zweiten Stimme übernommen, und hiezu in der ersten Stimme ein Kontrapunkt gesetzt; dieser Kontrapunkt wird wieder von der zweiten Stimme übernommen, und in der ersten abermals ein weiterer



Kontrapunkt hiezu ausgeführt, u. s. w. Hierbei kann die strenge Nachahmung nicht bloss in der gleichen Tonhöhe intoniert sein (Canons in der Prim oder Oktave), sondern in jedem beliebigen Intervallabstand von der vorangehenden Stimme, wobei sich von dieser die imitierende Stimme nur durch gelegentliche chromatische Veränderung ihrer Intervallfortschreitungen unterscheidet, die im Dienste der tonalen und modulatorischen Anlage notwendig werden (Canons in der Dezime, Sext, Quint, Duodezime, Sept u. s. w.). Ebenso kann aber diese Nachahmung statt in genauer Wiederholung auch in ganz bestimmten Umgestaltungen erfolgen; so entstanden die Canons in der Vergrösserung oder in der Verkleinerung (d. h. doppelten oder halben Notenwerten, auch in vier- oder mehrfacher Verlangsamung, bzw. Beschleunigung der ursprünglichen thematischen Bildung); desgleichen konstruierte man Canons in der Umkehrung, wobei diese auch gleichzeitig mit einer Vergrösserung oder Verkleinerung erfolgen konnte, ferner sog. „Krebscanons“ (wo die imitierende Stimme die von hinten nach vorn zu lesende Hauptstimme war), „Zirkelcanons“ (die wieder in ihren Anfang zurückkehren), auch „Doppelcanons“ (zwei Stimmen paarweise canonisch gegeneinander geführt) und „mehrfache Canons“ und dergl. mehr. Auch alle diese Möglichkeiten konnten ineinander variiert werden, wobei oft schwindelnde Kombinationskünste in der Verarbeitung eines Themas entstanden. Als Fertigkeiten für sich haben sie keinen künstlerischen Wert.

Auf das engste mit den Künsten einer solchen kontrapunktischen Feinmechanik hängt die Technik des sog. „doppelten“ und „mehrfachen“ Kontrapunkts zusammen. Man bezeichnet damit die Kombination von zwei, bzw. mehreren Stimmen, die untereinander versetzt werden können; am häufigsten und einfachsten ist die Versetzbarkeit in der Oktave, wobei also die Stimmen so kontrapunktiert sind, dass die untere in Verschiebung um eine Oktave über die andere Stimme gelegt werden kann. Die technischen Grundlagen dieses „doppelten Kontrapunkts in der Oktave“ sind ziemlich einfach; man hat sich nur bei der Stimmenanlage vor Augen zu halten, welche Intervalle bei solcher Versetzung entstehen; aus der Prim wird eine Oktave, aus der Quint eine Quart, aus der Terz eine Sext u. s. w. Daher findet sich z. B. von alters her als die hauptsächliche Anweisung für die Technik des doppelten Kontrapunkts in der Oktave die Meidung paralleler Quartan geführt, da diese bei der Versetzung parallele Quinten ergeben. Indem aber

nach der vorliegenden theoretischen Anlage des Kontrapunkts von vornherein Quartan in gleicher Weise behandelt werden wie die Quinten, erledigt sich jenes hauptsächlichste Hemmnis gegen eine Versetzbarkeit; denn wo Quartan, sei es parallel oder in Gegenbewegung eintretende, ermöglicht waren, ist auch bei Oktavversetzung die Unebenheit der leeren Quinte durch die gleichen Erscheinungen überwunden. Der Kontrapunkt ist damit von vornherein als „doppelter Kontrapunkt“ entworfen, wie auch Bachs Kontrapunkt in der Tat nahezu immer ohne weiteres in der Oktave versetzbar ist, und wo dies nicht der Fall ist, bedarf es nur ganz geringfügiger Abänderungen; nur gewisse Rücksichten auf Stimmumfänge kommen noch in Betracht, da eine Versetzung in der Oktave nur stattfinden kann, wenn der Abstand beider Stimmen eine Oktave nicht übersteigt; andernfalls würde die versetzte Stimme nur nähergerückt, ohne dass aber das Verhältnis von Ober- und Unterstimme vertauscht wäre. Diese Rücksichten entfallen jedoch, wenn nicht die enge Versetzung um bloss eine Oktave, sondern die um zwei oder mehr Oktaven in Betracht kommt; dies ist auch viel häufiger der Fall.

Beim doppelten Kontrapunkt in anderen Intervallen als der Oktave sind bei der Stimmenverknüpfung die entsprechenden Umkehrungsergebnisse im Auge zu halten; bei der Versetzung um eine Dezime z. B. wird aus der Prim eine Dezime, aus der Sekund eine None u. s. w. Wo also nach der Umkehrung Zusammenklänge entstehen würden, ist schon beim ursprünglichen Entwurf auf diese zu achten, indem solche Intervalle zwischen den Linien entweder überhaupt gemieden werden, oder ihre Ermöglichung von vornherein, schon vor der Versetzung, in Rücksicht gezogen wird. Am einfachsten gewinnt man ein Bild von den Umkehrungsergebnissen, die in Rücksicht zu ziehen sind, indem man diese zuerst in einer Tabelle festlegt, z. B. für einen doppelten Kontrapunkt in der Undezime:

1, 2, 3, 4, 5, u. s. w. D. h. aus der Prim wird eine Undezime, aus der Sekunde eine Dezime, u. s. f. Es ist offensichtlich, dass alle diese mehr mechanischen Fertigkeiten, die zum guten Teil in rein mathematischen Berechnungen beruhen, von geringem Werte sind, schon deshalb, weil unter kleinen Abänderungen nahezu immer und in jedem Intervall eine Versetzbarkeit der Stimmen zu ermöglichen ist; eine Festlegung aber auf ganz genau einzuhaltende Intervallfortschreitungen in einer imitierenden Stimme findet schon



von den einfachsten fugierten Formen an nicht statt und hat nur im Rahmen starr abgezierter Konstruktionen ihren Wert; der thematische Grundzug einer Linie bleibt, auch wenn er sich nur in Umformung zu anderen Intervallfortschreitungen einer Versetzung innerhalb der Mehrstimmigkeit einfügt, dennoch als der gleiche erkennbar. (Häufigere Anwendung findet bei Bach nur der doppelte Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime).

Die ganzen Fertigkeiten des doppelten und mehrfachen Kontrapunkts gewinnen aber ihre Bedeutung gleichfalls erst im Zusammenhang mit den Formen der Polyphonie.

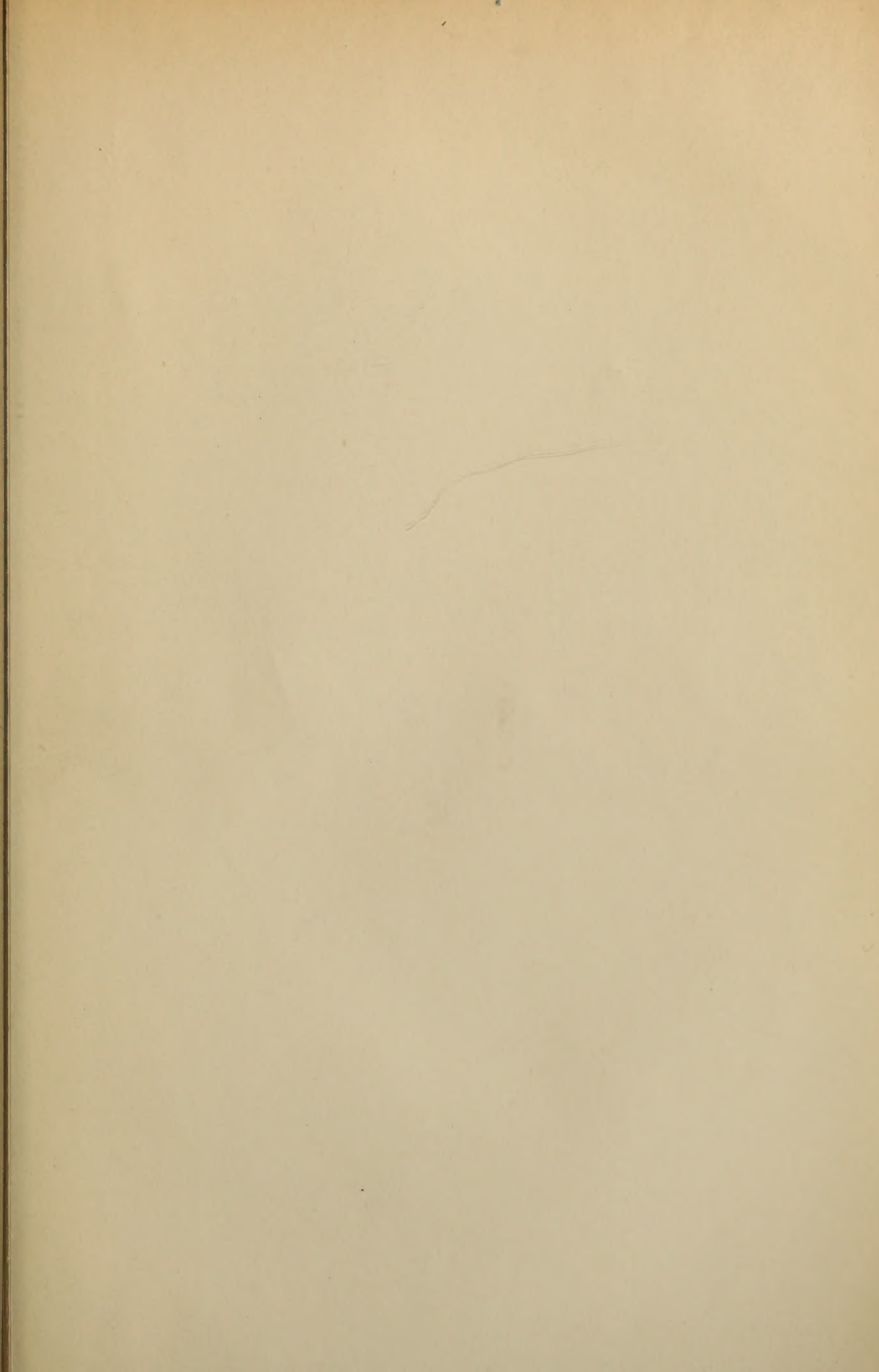


## Druckfehler-Berichtigung.

---

- Seite 13, Beispiel No. 1, zweites System: Ergänze ein  $\flat$  in der Vorzeichnung.
- „ 81, Zeile 16: Nach c-as ergänze: hören.
- „ 217, Beispiel No. 34: Zur Vorzeichnung des zweiten Systems ergänze ein zweites  $\sharp$ .
- „ 277, Beispiel No. 113, drittes System: Ergänze 2  $\sharp$  in der Vorzeichnung.
- „ 288, Beispiel No. 130, drittes Viertel vom 1. Takt und erstes Viertel vom 2. Takt: Statt Sechzehntel — Zweiunddreissigstel.
- „ 295, Beispiel No. 147, zweites System: Ergänze ein  $\sharp$  in der Vorzeichnung.
- „ 343, Beispiel No. 216, 6. Takt: c und h der Unterstimme statt Achtel — Sechzehntel, in der Oberstimme c nach der Pause, statt Viertel — Achtel 7. Takt: In der Unterstimme erster Ton d statt Viertel — Sechzehntel, a und g statt Achtel — Sechzehntel, in der Oberstimme a nach der Pause statt Viertel — Achtel.
- „ 410, Zeile 6, lies: *in* (nicht aus) Anklammerung.
- „ 416, Beispiel No. 323: Ergänze ein fünftes  $\sharp$  in der Vorzeichnung.
-













UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C  
39 16 01 14 12 020 4